VII-346
5516

Studii de muzicologie

vol. X

Scanned with OKEN Scanner

Studii de muzicologie

Vol. X

BIBLIOTECA JUDEȚEANĂ
„GH ASACHI"
IAȘI

483.582

EDITURA MUZICALĂ A UNIUNII COMPOZITORILOR
București — 1974

Scanned with OKEN Scanner

ASPECTE ŞI PROBLEME ALE MUZICII ROMÂNEŞTI CONTEMPORANE

Scanned with OKEN Scanner

Vasile Tomescu

Istoria patriei, izvor de inspirație în muzica noastră contemporană

Generoasă sursă de inspirație pentru creația barzilor anonimi ca și pentru numeroase cîntece, cantate, oratorii, poeme simfonice, simfonii, opere, operete și balete realizate de compozitorii din trecut și de azi, tema istorică a fost înțeleasă și promovată din totdeauna în cultura noastră muzicală în accepțiunea ei militantă, patriotică și umanistă. În folclor ca și în literatura și arta românească din toate epocile, apelul la valorile istoriei naționale a constituit nu un procedeu de conjunctură, o atitudine de moment, o deviză de școală artistică și de epocă, ci o permanență, o trăsătură care înmănunchiază într-o concepție unică, într-un crez comun pe toți exponenții creației și vieții spirituale în țara noastră. Departe de orice spirit arhaizant, de orice tendință de reconstituire paseistă, excursul în istorie înseamnă în mod programatic un vibrant act de actualizare a înaltelor virtuți ilustrate de poporul român în lupta sa pentru eliberare națională și progres social, a virtuților întruchipate de marile figuri ale eroilor, ale conducătorilor acestei lupte, de toți cei care au pus mai presus decît viața lor însăși, libertatea și înflorirea acestui pămînt.

S-a spus pe bună dreptate despre baladă și doină, despre colindă și bocet, despre joc și strigătură că ele exprimă istoria nescrisă a neamului, concretizînd în versuri și viersuri pagini de vitejie pe care bătrînii cronicari le-au făcut nemuritoare punînd în slova lor tot atîta patos și culoare de epocă. Acesta este izvorul viu al istoriei noastre, care perpetuează, împreună cu întreaga civilizație materială transmisă de înaintași, gloria trecutului național, dînd putere de lege atributelor funda-

Scanned with OKEN Scanner

mentale ale fiinţării poporului român pe aceste meleaguri : vechimea, continuitatea şi originalitatea.

Preluînd tradiţia cîntecelor care proslăveau faptele lui Ştefan cel Mare, cîntece semnalate la începutul veacului al XVI-lea pînă la Veneţia şi trăind puternic în conştiinţa muzicală a poporului nostru, după mărturia unui d'Hauterive care le-a întîlnit în secolul XVIII, preluînd de asemeni tradiţiile baladei haiduceşti şi antiotomane, ale cîntecului solemn cu care barzii populari însoţeau intrarea în Alba Iulia a lui Mihai Viteazul, preluînd tradiţiile cîntecului de luptă al clasei muncitoare, predecesorii muzicii noastre moderne, de la Anton Pann pînă la Flechtenmacher, Mureşianu, Porumbescu, Musicescu, Kiriac, Vidu, Dima, Cucu, au cultivat cîntecul patriotic şi creaţia vocal-simfonică şi muzical-dramatică inspirată din lupta pentru Unire şi pentru Independenţă, precum şi din mişcarea de eliberare a claselor asuprite. Jertfa sublimă a eroilor neamului, critica nedreptei orînduiri sociale din trecut, frumuseţea plaiurilor natale, nobleţea sufletească a poporului care şi-a făurit istoria înfruntînd cu bărbăţie toate furtunile ei — iată teme ce străbat creaţia noastră muzicală în perioada modernă a afirmării sale, începînd cu acele pietre de hotar care sînt „Poema Română" şi rapsodiile române compuse de George Enescu la întîlnirea secolului trecut cu secolul nostru. Cît de puternic palpită în cea de a doua rapsodie enesciană legenda lui Ştefan aflat în faţa Cetăţii Neamţului, înflăcărîndu-se de patriotism, de istorie naţională ! Cît de viu nuanţată psihologic este figura lui Alexandru Lăpuşneanu în opera cu acelaşi nume realizată de Alexandru Zirra după impresionanta nuvelă a lui Costache Negruzzi !

Pornind de la această bogată experienţă a generaţiilor de creatori în frunte cu Enescu, Jora, Drăgoi, Andricu, Chirescu, Cuclin, Negrea, Paul Constantinescu, muzicienii epocii contemporane au pus în valoare cu dăruire şi cu o remarcabilă măiestrie tematica istorică, conferindu-i o puternică semnificaţie actuală, prin însuşi adevărul că istoria noastră din toate epocile cunoaşte astăzi marea sa împlinire, înalta finalizare a destinului său. De aceea vom putea distinge în muzica românească contemporană inspirată din trecutul istoric trei ipostaze unite într-un flux comun al desfăşurării şi într-un sens comun al mesajului : a) tema istorică considerată pe un ambitus cronologic vast, pornind de la geneza poporului nostru şi ajungînd pînă în etapele constituirii statului român independent şi unitar ; b) tema istorică a glorioaselor lupte duse de naţiunea noastră în frunte cu partidul comunist pentru eliberarea patriei de sub dominaţia fascistă şi pentru edificarea unei societăţi noi ; c) tema istoriei celor trei decenii în care România a devenit republică socialistă înfloritoare, dinamizînd istoria spre prezentul şi viitorul său de aur, spre triumful civilizaţiei şi progresului necontenit al naţiunii socialiste.

Acest trecut prinde substanţă într-una din legendarele figuri ale statului dac, Zamolxe, discipol al lui Pitagora, simbol al unei vechi culturi de sinteză orientală, greacă şi autohtonă, ale cărui virtuţi morale şi filozofice sînt evocate în opera radiofonică compusă de Liviu Glodeanu în 1969, pe un libret bazat pe texte de Lucian Blaga. Opera resuscită miticul personaj dac într-o viziune modernă cu înţelesul filozofic al sacrificiului pentru izbînda gîndirii şi a cunoaşterii, ca o încoronare a facultăţilor cu care este înzestrat omul. Există o anumită înrudire între des-

Scanned with OKEN Scanner

tinul lui Zamolxe și destinul lui Oedip, din tragedia lirică cu același nume, a lui George Enescu. Opera *Zamolxe* dezvăluie considerabile mijloace de convertire a ideii în cuvînt, a cuvîntului în sunet, a sunetului în acțiune dramatic-muzicală, mergînd de la monodia incantatorie însoțită chitarodic, pînă la complexități coral-orchestrale care ating limitele înmănunchierilor sonore comprehensibile.

Aceeași epocă de afirmare în istorie a dorinței de libertate și independență, ca ideal esențial al strămoșilor noștri, oferă temeiuri de inspirație pentru opera *Decebal* de Gheorghe Dumitrescu, adevărată dramă muzicală populară din ciclul bogat și valoros de creații cu subiecte istorice realizat de maestrul amintit. În opera *Decebal* conducătorul Dacilor face dovada supremă a devotamentului pentru cauza neatîrnării, jertfirea de sine, iar poporul încarnează eroul permanent al istoriei, factorul unificator al luptei pentru libertate, care va cunoaște apoi tot prin aportul compozitorului Gheorghe Dumitrescu, alte și alte apoteoze ale eroismului național. Unitatea de idei și sentimente exprimată în ciclul de oratorii și opere realizat de Gheorghe Dumitrescu își află echivalența în însăși structura poetică și sonoră elaborată de autor pornind de la principii și uneori chiar de la date concrete ale tezaurului folcloric. Acest material de bază este însă transfigurat creator în spiritul unei diversități de caractere psihologice și sociale și de situații dramatice dominate de eroismul impetuos, de lirismul și epica pline de culoarea epocii, așa cum ne relevă de pildă tabloul V „Cornul de aur al lui Decebal", din opera amintită.

Pe un plan mai abstract, determinat de specificul genului dar cu remarcabile valențe de plasticitate tematică și de epocă se înscriu creații care evocă, în lumina personalității poetului Ovidiu, ce și-a petrecut ultima parte a vieții la Tomis, sinteza de istorie și de cultură dacoromană din care s-a zămislit apoi istoria și cultura poporului român. Avem în vedere creații ca *Elegia pontică* de Theodor Grigoriu, pentru bas-bariton, cor de femei și orchestră de cameră, compusă în anul 1969, precum și *Simfonia a III-a „Ovidiu"* de Sigismund Toduță, în care intonații de străveche rezonanță, teme cu un profil modal sever, aspru, se înlănțuie cu acorduri cromatice, pline de fast, sporind forța de evocare a unei lumi care și-a lăsat cu generozitate vestigiile pe meleagurile noastre.

Ridicîndu-se cu sufletul însorit de dragostea pentru libertate peste negurile istoriei, poporul român a știut să-și apere ființa și legea împotriva tuturor celor care atentau la neatîrnarea lui și doreau să culeagă florile grădinii sale. Operele *Ion Vodă cel Cumplit* de Gheorghe Dumitrescu, *Pană Lesnea Rusalim* de Paul Constantinescu, *Stejarul din Borzești* de Theodor Bratu ; *Balada* pentru orchestră, solo de bariton și cor de Mihail Jora, baladele despre Pintea Viteazul de compozitorii Nicolae Brînduș și Vasile Herman, despre Gheorghe Doja de Constantin Palade ; opera *Horia* de Alfred Mendelsohn și oratoriul cu același nume de Sabin Drăgoi ; oratoriul *Tudor Vladiminescu* de Gheorghe Dumitrescu, baletele *Iancu Jianu* de Mircea Chiriac și *Haiducii* de Hilda Jerea ; operele *Doamna Chiajna* de Nicolae Buicliu ; *Neamul Șoimărești lor* de Tudor Jarda ; *Apus de soare* de Mansi Barberis și *Ecaterina Teodoroiu* de Emil Lerescu ; operetele *Lăsați-mă să cînt* de Gherase Dendrino și *Spune, inimioară, spune* de Elly Roman și multe alte lucrări pun în lumină actuală chipuri și

momente de seamă ale istoriei noastre. De la tema luptei haiducilor, care după cuvîntul lui Alecu Russo erau chemaţi de istorie „pentru a stabili cumpăna dreptăţii", pînă la temele luptei împotriva împilării naţionale şi ale luptei pentru afirmarea unităţii de teritoriu, limbă şi cultură a poporului — acesta este orizontul de inspiraţie ale unor creaţii valoroase realizate de compozitorii noştri în ultimele trei decenii. Modalităţi stilistice de o infinită varietate creează interes în jurul acestei tematici şi în măsura în care autorii au ştiut să-şi consacre întreaga măiestrie şi trăire artistică exprimării idealurilor şi sentimentelor evocate, operele lor au intrat în conştiinţa compatrioţilor aducînd un mesaj puternic al trecutului prin prezent spre viitor.

Această bogată şi aleasă lume de teme şi eroi, de imagini şi sentimente, această importantă experienţă de creaţie dobîndită de compozitorii noştri îşi vor afla împlinirea în direcţia acelei tematici istorice care prefigurează etapa contemporană.

*

O dată cu trecerea de la vechea orînduire socială întemeiată pe exploatarea omului de către om, la orînduirea superioară, socialistă, s-au schimbat atît factorii obiectivi cît şi factorii subiectivi care determină direcţia şi formele dezvoltării creaţiei şi vieţii noastre muzicale în ansamblu. Spărgînd cercul închis al publicului de iniţiaţi de odinioară, muzica a căpătat astăzi un larg fundament de mase. Aceasta se referă atît la sfera conţinutului expresiv, la lumea de idei şi sentimente care se adresează întregii naţiuni, cît şi la modalităţile de realizare artistică adecvate diferitelor straturi ale publicului. Promovînd afirmarea unei nelimitate varietăţi de stiluri şi temperamente creatoare, compozitorii se străduiesc să apropie în permanenţă arta de înţelegerea şi cerinţele ascultătorilor, aflaţi în continuă ascensiune a vieţii spirituale. În procesul de creaţie angajată, compozitorii pornesc de la principiul legăturii de nedesfăcut între valoarea artistică şi înalta menire socială a muzicii. Împlinirea acestei meniri nu este cu putinţă decît orientînd toate eforturile în direcţia subiectelor şi problemelor de maximă semnificaţie, de profundă actualitate. În acest context de idealuri şi preocupări, tematica istorică a perioadei moderne şi contemporane, aceea privind realităţile din patria noastră în preajma şi în momentul eliberării patriei de sub dominaţia fascistă a devenit în modul cel mai firesc un domeniu esenţial al activităţi de creaţie muzicală îmbogăţind lucrările noi inspirate din lupta dusă de poporul român de-a lungul multor secole ale existenţei sale. Puternica vibraţie patriotică şi umanistă pe care o transmit contemporanilor paginile eroice şi dramatice ale mişcării muncitoreşti din timpul regimului burghezo-moşieresc, ale luptelor purtate sub conducerea fermă a partidului comunist român, ale răscoalelor ţărăneşti şi ale contribuţiei militante adusă de intelectualitatea cu vederi înnoitoare, democratice, a generat valoroase poeme simfonice, uverturi, simfonii, cantate, oratorii, opere, reflectînd sensibilitatea şi gîndirea actuală în lumina cărora sînt evocate artisticeşte evenimente istorice, fapte petrecute aevea.

Scanned with OKEN Scanner

Formele cele mai larg îmbrățișate ale creației cu temă istorică sînt suita și cantata, balada, poemul. Valorificînd resurse lirice, epice și dramatice, ele folosesc, în cadrul unor proporții relativ restrînse, bogatele posibilități ale scriiturii vocal-corale și orchestrale de care dispune arta contemporană.

Una dintre cele mai reprezentative lucrări ale genului suitei vocal-simfonice este ciclul de șapte cîntece *Din ulița noastră* realizat de Paul Constantinescu pe versuri de Cicerone Theodorescu. Compus și prezentat în primă audiție în anul 1960, în cadrul manifestărilor în cinstea celui de al treilea Congres al Partidului, ciclul amintit reliefează imagini puternice, răscolitoare ale luptei poporului în frunte cu clasa muncitoare pentru libertate și dreptate. Impresionează modul în care compozitorul conturează o atmosferă expresivă, unică, perfect închegată, dar care în același timp prezintă nuanțe distincte chiar contrastante, pornind de la arhetipuri ale muzicii populare. Elementul liric — acel pastel, acea *Închinare* din primul cîntec își află corespondentul său final, liedul *Hrisov de mai*, care redă optimismul bătrînei mame ce scrutează plină de speranță viitorul. Aspectul tragic, conținut în liedul *După mort*, este realizat prin transfigurarea intonației de bocet. Revărsarea unei dureri profunde, exprimînd tabloul trist al unei înmormîntări în mahalaua săracă de odinioară, este investită cu o importantă funcție dramatică, făcînd pe auditor să participe cu propria sa simțire la acuzarea realității vechiului regim. Elementul umoristic capătă de asemeni o puternică elocvență, surprinzînd în piesele *Colonelul* și *Pitpalacul*, chipurile grotești ale slugilor stăpînirii burghezo-moșierești. În episodul *Cu dubele de pîine*, procedeul epic, enunțat mai întîi în Grevă, revine pentru a reda, prin dezvoltarea variată cu aspect de passacaglie, avîntul eroic al clasei muncitoare.

Poemele *Mama* de Matei Socor, pe versuri de Maria Banuș și *Mierla lui Ilie Pintilie* de Anatol Vieru, pe versuri de Veronica Porumbacu se înscriu printre creațiile care au afirmat acest gen în perioada de început. Poemul *Mama* exprimă, printr-o muzică de caldă pasiune lirică, în care accentele declamatoare se îmbină cu elemente melodice avîntate, efortul de a consolida pacea și fericirea pentru toți oamenii. Neînfricatul eroism al comuniștilor, a căror dragoste pentru popor și dîrzenie în luptă au fost mai tari decît suferințele Doftanei, constituie firul conducător în dramaturgia poemului *Mierla lui Ilie Pintilie*, pentru voce de altistă, cor mixt și orchestră, realizat de Anatol Vieru în perioada de tinerețe a creației sale. Imaginea întunecată, răscolitoare a închisorii, redată printr-o melodie de lamento dramatic, determină o creștere polifonică impresionantă, care cucerește zările optimismului, ale încrederii în victoria poporului asupra împilatorilor :

„Pe deal un alt cîntec răsare
Tu, mierlă, să-nalți bucurii,
Căci mîndru un steag pe-nchisoare
Se urcă în zori de zi".

Valoarea de simbol a păsării care aduce solia eliberării își află o convingătoare subliniere în muzică prin dezvoltarea elementelor tematice, viguroase, prin creșterea inspirată și ingenioasă a plasticității orchestrale.

Balada steagului de Sigismund Toduță, pe versuri de Victor Tulbure exprimă un dramatism sobru, interiorizat, datorită în special dezvoltării polifonice a melosului modal, în care recunoaștem cu predilecție teme de bocet. Părți ca *recitativul, passacaglia* și *fuga* redau durerea adîncă a mamei care și-a pierdut fiul în lupta pentru dreptate socială, apoi încrederea în viitorul luminos al patriei. Măiestria creatoare a autorului se afirmă prin densitatea și concluzia discursului, prin relieful imaginii poetice și muzicale.

Probleme specifice de realizare suscită genul vocal-simfonic de maximă amploare și complexitate al oratoriului. Formă ciclică, oratoriul se caracterizează prin conținutul său epic-dramatic redat fără reprezentare scenică, tratînd prin excelență tematica istorică și filozofică cu mijloacele oferite de ansamblul coral-orchestral și de participarea soliștilor.

Folosind experiența dobîndită în cantata *Prind visele aripi* și într-o altă lucrare de același gen pe versuri ciangăiești, compozitorul Tiberiu Olah a realizat oratoriul *Constelația omului* pe versuri de Vladimir Maiakovski. El reușește să sintetizeze lirismul avîntat și extatic cu tumultul viguros și dinamic al acțiunii transformatoare desfășurată de omul eliberat.

Din tematica luptelor clasei muncitoare din țara noastră, care au culminat cu greva ceferiștilor din februarie 1933 s-a inspirat compozitorul Gheorghe Dumitrescu alegînd versurile lui Cicerone Theodorescu pe baza cărora a alcătuit oratoriul *Griviția noastră*. Spre deosebire de oratoriul *Tudor Vladimirescu*, conceput în esență ca o desfășurare epică, oratoriul *Griviția noastră* a fost plămădit ca un poem liric-dramatic, ambele lucrări avînd comun caracterul eroic. Structurat în triptic, oratoriul *Griviția noastră* zugrăvește imagini din realitățile sociale din trecut (partea centrală), apăsătoare, întunecate în contrast cu imagini din Griviția nouă (prolog-epilog). Elementul dinamic, militant este redat prin cîntecul *La luptă, Griviță, la luptă*, ecou de caldă vibrație revoluționară a cunoscutului cîntec muncitoresc *Alarmă, alarmă la CFR !*, generat de evenimentele grevei. Este un episod tematic care străbate ca un refren întreg oratoriul, hrănind din resursele sale ritmice și intonaționale energice, viguroase, substanța lucrării. Oratoriul se distinge prin forța emoțională, prin caracterul pătrunzător al expresiei.

O concepție asemănătoare o vădește oratoriul *Scînteia eliberării* de Ovidiu Varga dedicat luptei Partidului în ilegalitate, avînd ca text o baladă de Victor Tulbure. Compus în cinstea celei de a XV-a aniversări a Eliberării, oratoriul *Pe lespedea eroilor* de Sergiu Sarchizov este alcătuit pe versuri ale cîtorva poeți contemporani. Personajele sînt poporul — reprezentat prin masa corală — și o pereche de tineri luptători comuniști. Lucrarea zugrăvește într-o amplă epopee, anii de suferință petrecuți de cei mai bravi fii ai poporului între zidurile Doftanei, apoi episodul dramatic al războiului provocat de fasciști. Ea glorifică libertatea, impunîndu-se prin suflul dramatic rezultat din dezvoltarea resurselor cîntecului revoluționar și folcloric într-o concepție unitară.

Cantatele *1933* de Liviu Glodeanu, *Comunistul* de Andrei Porfetye, *Pămîntul acesta* de Liviu Ionescu, oratoriile *Ștefan Furtună* de Wilhelm Berger, *Lazăr de la Rusca* de Diamandi Gheciu, *Griviția luptătoare* de Constantin Palade și *Oratoriul Eliberării* de Radu Paladi întregesc aportul

acestor genuri la reprezentarea tematicii istorice contemporane. Prin operele *Răscoala*, după romanul lui Liviu Rebreanu și *Fata cu garoafe* pe libret de Nicolae Tăutu, compozitorul Gheorghe Dumitrescu a dat măsura considerabilă a artei sale în acest domeniu. În cea de a doua operă amintită este pus în relief printr-un melodism plin de patos revoluționar, chipul eroului anonim, al omului din popor, care la chemarea partidului își consacră tot ce are mai scump pentru cauza eliberării patriei.

S-au remarcat de asemeni printre lucrările care conturează convingător figuri și momente ale istoriei contemporane, operele : *Pădurea vulturilor* de Tudor Jarda, *Trandafirii Doftanei*, de Norbert Petri și *Ecaterina Teodoroiu* de Emil Lerescu, precum și baletele *Primăvara* de Cornel Trăilescu și *Văpaia* de Mircea Chiriac.

Nu mai puțin fecundă s-a dovedit tematica istorică contemporană pentru genurile orchestrale. Amintim astfel poemele simfonice *Prăbușirea Doftanei* de Alfred Mendelsohn, *Evocare, Filimon Sîrbu* și *Monumentul* de Dumitru Bughici, *Noapte de august* de Irina Odăgescu, *In memoriam* de Alexandru Pașcanu, poemele vocal-simfonice *Visul lui Bălcescu* de Ion Hartulary-Darclée, *Remember* de Walter Klepper pe versuri de Ana Blandiana, *Noapte de august* de Doru Popovici, *Balada celui fără nume* de Sergiu Sarchizov, *Monumentum* de Aurel Stroe, *Simfonia eliberării* de Diamandi Gheciu etc.

Actualizînd artisticește evenimentele care au dus la afirmarea în istorie a națiunii române libere și independente, evocînd momente și figuri de seamă ale luptei poporului pentru o viață demnă, creația noastră muzicală apropie astfel trecutul de prezent, făcînd să vibreze în conștiința contemporanilor valorile înalte de ordin patriotic și umanist înscrise în cronica națională. Suprema finalizare a acestei lupte, apoteoza valorilor istorice reprezintă caracteristica erei socialiste, cînd stăpînul bogățiilor patriei devine poporul, iar făuritoarea propriei sale istorii este însăși națiunea socialistă. Trăsătura calitativ nouă pe care o prezintă istoria României contemporane în raport cu trecutul este așadar înțelegerea profundă și activă a rolului pe care sînt chemate să-l joace masele de oameni ai muncii, întreg poporul care, sub conducerea înțeleaptă și fermă a Partidului Comunist Român, edifică societatea nouă, superioară. Acestui adevăr fundamental îi sînt consacrate valoroase creații muzicale în genul vocal-simfonic, simfonic, dramatic, în genul muzicii corale și ușoare, pentru teatru și pentru film, menite să exprime în marea lor bogăție de nuanțe, în adîncul trăirii emoționale și al înțelegerii filozofice, drumul suitor pe care-l străbate astăzi istoria României socialiste, cuceririle în planul vieții materiale și spirituale. Din sentimentul că patria se identifică cu tot ce este creator, cu tot ce militează pentru pace și prietenie, pentru libertate și independență, pentru respect și conlucrare între toate națiunile lumii, pentru tot ceea ce înalță pe om pe culmile culturii și civilizației, din acest sentiment au luat naștere lucrări ca imnul *Mărire ție, patria mea*, de Mihail Jora, pe versuri de Mariana Dumitrescu, un cîntec de adevărată elevație spirituală, de profundă vibrație patriotică.

O concepție de manifest dinamism ne relevă cantata *Prind visele aripi* de Tiberiu Olah, pe versuri de Maria Banuș, compusă în cinstea celei de a XV-a aniversări a Eliberării patriei. Dramatismul îmbracă aici aspectul conflictului între atmosfera sumbră a războiului de agresiune,

dezlănțuit de dictatura fascistă și paginile glorioase ale întoarcerii armelor împotriva agresorilor hitlerişti. La polul luminos, de o aleasă inspirație poetică, se află tema corală a introducerii, care redă metaforic începutul noii istorii a României eliberate : „Trec anii ca valul, ca spumele mării / Ce leagănă-o lume-ngropată / O stîncă se-nalță deasupra uitării / O vară fierbinte, curată". În partea a doua — *pesante* — un motiv ritmic-armonic de expresie sfîșietoare este dezvoltat pînă în apogeul tensiunii sale interioare, pentru ca secțiunile a treia și finalul să pună în lumină mersul adevărat, drept al istoriei. De la începutul fugii corale, pe o temă de o energie ascendentă asistăm la amplificarea emoțională care culminează cu o passacaglie în care elementul victorios, optimist se afirmă cu impetuozitate. Încă din această lucrare, procedeele de dezvoltare ritmică și armonică precum și soluțiile unei orchestrații de vie plasticitate descriptiv-emoțională fac să se desprindă liniile stilului vocal-simfonic viguros și personal al lui Tiberiu Olah.

Dintre cantatele inspirate de avîntul construcției socialiste s-a remarcat prin forța expresiei *Cantata anilor-lumină* de Anatol Vieru, pe versuri de Nina Cassian. Textul aduce elogiul efortului rodnic pe care poporul eliberat îl face pentru desăvîrșirea cuceririlor sale. Compozitorul folosește într-o concepție liberă principiile formei de sonată, solicitînd acesteia marile posibilități de a reda clocotul de viață și elanul creator. Cele două teme — dintre care a doua preia melodia cunoscutului cîntec *Țară scumpă, să trăiești,* compusă de Anatol Vieru pentru muzica filmului *Pe drumurile României* — sînt două ipostaze diferite doar ca nuanță ale aceluiași material tematic volitiv, stenic. Se remarcă dezvoltarea, am spune explozivă, a potențelor temelor, subliniată printr-o ritmică alternativă și printr-o instrumentație de efect penetrant și activ. *Cantata anilor lumină,* evitînd încheierea festivă devenită convențională, conchide într-o atmosferă destinsă, în raport cu planul emoțional al întregii lucrări.

Cantata patriei de Laurențiu Profeta, pe text de Eugen Frunză, cuprinde de asemenea, redate simbolic, momente de seamă ale istoriei țării ; ea se distinge prin construcția limpede, echilibrată și printr-o orchestrație vie, dinamică. O cîntare convingătoare prin expresia cizelată, concisă și densă emoțional o aduce patriei socialiste *Cantata festivă* de Aurel Stroe, pe versuri de Victor Tulbure, omagiu la un deceniu și jumătate de la Eliberarea țării de sub jugul fascist : „Oriunde aș fi, te întîlnesc în cale / O țara mea cu tîmple de argint / Mă-nalț în piscul frumuseții tale / Te apăr, și te laud, și te cînt". Tratarea în culori puternice a materialului tematic de rezonanță populară, cu o structură modală ingenios realizată reliefează o esență lirică, de convingător elan sărbătoresc.

Trăsături asemănătoare, în aceeași categorie a cantatei lirice pe tema patriei, prezintă *Cantata festivă* de Ștefan Niculescu, pe versuri de Nina Cassian, lucrare de o vibrație caldă, luminoasă, precum și cantatele *Mai multă lumină* și *Povestea bradului* de Sabin Drăgoi, *Minerii Jiului* de Theodor Bratu, *Cantata Partidului* de Emil Simon, care pun în prim plan discursul coral. Semnificativă pentru creația de cantate inspirate din viața și năzuințele tineretului este *Cantata de cameră* de Andrei Portfetye, tălmăcire muzicală personală a unor versuri din ciclul *Primele iubiri* de Nicolae Labiș. Alte cantate sînt dedicate unor locuri și oameni

Scanned with OKEN Scanner

de pe meleagurile patriei noastre care au înflorit sub soarele Republicii. Printre acestea menționăm *Odă orașului meu,* cantată de Theodor Grigoriu, inspirată din clocotul prefacerilor înnoitoare care au cuprins în anii socialismului orașul Galați. Împreună cu poeta Nina Cassian, compozitorul exprimă prinosul de admirație față de omul contemporan, făuritor de frumos și de bine în Galațiul de azi.

Întregesc peisajul creației vocal-simfonice inspirată din tematica istorică a zilelor noastre *Cantata patriei* de Constantin Arvinte, *Odă* de Dumitru Capoianu, *Cantate* de Corneliu Cezar, cantata *Izvoarele păcii* de Nicolae Coman, *Odă pentru republică* de Cziki Boldiszar, cantata *Libertatea* de Wilhelm Demian, cantata *Se construiește lumea noastră* de George Draga, *Cantata festivă* de Theodor Drăgulescu, cantata *Drapelul* de Grigore Nica, *Cantata pentru pace* de Franz Xaver Dressler, cantata *Inscripție* de Vasile Herman, cantata *Casa* de Ștefan Mangoianu, cantata *Românie, țară de vis* de Vasile Spătărelu, cantata *Cîntare unui ev aprins* de Cornel Țăranu, cantate de Aladar Zoltan, cantata *Țara mea* de Ștefan Zorzor, *Cantata Bucureștiului* de Alfred Mendelsohn precum și oratoriile *Zorile de aur* și *Pămînt dezrobit* de Gh. Dumitrescu și *Sub soarele păcii* de Hilda Jerea.

Punînd în valoare virtuțile specifice de adîncire a trăirii emoționale, a gîndirii filozofice, creația simfonică a găsit în tema vieții contemporane, în temele istoriei României noi, bogate motive de inspirație. Amintim astfel *Ritmuri citadine* de Nicolae Beloiu, *Imagini bucureștene 1959, triptic simfonic* de Pascal Bentoiu, *File de Letopiseț,* lucrare dedicată Iașului natal reconstruit și înflorind în zilele noastre, de către compozitorul Dumitru Bughici ; *Simfonia Ploieșteană* inspirată din epopeea eroică și din viața creatoare a acestui important centru muncitoresc și punct industrial al patriei, oraș natal al compozitorului Paul Constantinescu ; același creator a realizat rapsodia *Înfrățirea,* dedicată prieteniei dintre poporul român și naționalitățile conlocuitoare ; *Simfonia a XVI-a „Triumful păcii"* de Dimitrie Cuclin, *Simfonia a III-a „Reconstrucția"* de Alfred Mendelsohn, suitele simfonice *Impresii din Reșița* de Walter Mihai Klepper, *Imagini hunedorene* de Adalbert Winkler și uvertura *O zi de vară* de Zeno Vancea redau imagini și sentimente ale vieții plină de avînt constructiv din domenii diferite ale realității contemporane. *Simfonia a II-a a Republicii* de Nicolae Buicliu și *Simfonia a IV-a „Apelul păcii"* de Alfred Mendelsohn precum și *Simfonia a II-a* de Gheorghe Dumitrescu își concretizează mesajul actual prin fuziunea cu stihuri ale poeților noștri. Dedicată celei de a 15-a aniversări a republicii, *Simfonia a II-a de Gh. Dumitrescu* este axată pe un cîntec de mase inspirat de versuri ale lui Nicolae Labiș, aducînd cîntare patriei socialiste. El constituie materialul tematic pentru impetuoasele construcții polifonice ale ultimei părți — *andante maestoso* — susținută de soliști vocali, cor și orchestră ; „Pe pămîntul acesta se-nalță furnale/Cu lava fierbinte în miez clocotind/ Sub pămîntul acesta își taie o cale/ Minerii, spre roca de fier și de-argint"/.

Genurile operetei și al operei sînt strîns legate de tematica vieții contemporane. Aceasta a inspirat operetele *N-a fost nuntă mai frumoasă* de Nicolae Kirculescu, *Plutașii de pe Bistrița* și *Tîrgul de fete* de Filaret Barbu, *Culegătorii de stele* de Florin Comișel, *Colomba* și *Fetele din*

Murfatlar de Elly Roman, *Se mărită fetele* de George Grigoriu. Cele mai frumoase pagini din aceste creaţii exprimă un lirism tineresc şi dragoste de viaţă. In domeniul operei s-au remarcat creaţii ce realizează cu mijloace specifice o adevărată sinteză a momentelor cruciale, a figurilor de seamă, a generaţiilor care au înfăptuit şi care reprezintă istoria patriei. Amintim astfel opera *Trei generaţii* de Sergiu Sarchizov pe libret de Lucia Demetrius şi opera *Trepte ale istoriei* de Mihai Moldovan. Opera-frescă *Trepte ale istoriei* este o creaţie aparţinînd concepţiei moderne de structurare a genului, caracterizată printr-o dinamică aparte a elementelor sincretice. Aceasta înseamnă că acţiunea operei se deplasează din zona liric-dramatică consfinţită de marea tradiţie a genului, în zona simbolurilor, a metaforelor cuprinzînd într-un viu dialog spaţiul şi timpul. Din punct de vedere muzical, locul formelor determinate îl iau fluxul elementelor improvizate, formele prin excelenţă deschise. Opera *Trepte ale istoriei* de Mihail Moldovan dezvoltă ideea unităţii istoriei noastre ca o continuitate a voinţei de libertate şi demnitate manifestată într-o diversitate de momente şi figuri care alcătuiesc istoria. Pe plan muzical, devenirile de la faza de etnogeneză pînă la lupta pentru unire, pentru independenţă şi pînă la momentul contemporan al insurecţiei şi al triumfului zorilor noi sînt întruchipate de către solişti, cor şi orchestră într-o acţiune muzicală de remarcabilă elasticitate şi viaţă, în timp ce ideea unităţii este permanent subliniată de o formaţie coral-instrumentală restrînsă care activează de-a lungul lucrării. Elemente muzicale autentic folclorice apar ca premise ale construcţiei dramatice, intrînd apoi într-o ingenioasă sinteză cu elemente sonore, noi, insolite, cerute de firul evenimentelor evocate.

Remarcînd de asemenea aportul muzicii de fanfară, reprezentată prin lucrări ca poemul vocal-simfonic *Victoria* de Dumitru Eremia, aportul muzicii corale şi al muzicii uşoare ale căror valori de frunte sînt în linii esenţiale inspirate din realităţile patriei socialiste, din istoria care se scrie sub ochii noştri, subliniem în concluzie că sub toate cele trei aspecte la care ne-am referit — şi anume inspiraţia din trecutul îndepărtat, din istoria modernă şi contemporană a României —, realităţile istorice au generat un bogat orizont de idei şi sentimente, oferind muzicii substanţă poetică şi dramatică generoasă. Această îngemănare între istorie şi actul de creaţie muzicală are şi va avea în viaţa de azi şi de mîine a poporului nostru nemărginite perspective de afirmare.

Scanned with OKEN Scanner

Petre Brâncuşi

Sentimentul patriotic în muzica românească contemporană

Locul şi rolul muzicii în ansamblul mijloacelor de educaţie multilaterală a maselor izvorăşte din adînca expresivitate a limbajului artei sonore, capabilă să surprindă vigoarea şi ascuţimea actualităţii socialiste a ţării, actualitate care a stat şi va sta în permanenta atenţie a omului de artă autentic, mai presus de capriciile convenţiilor gramatical-stilistice. Artistul care vibrează la unison cu semenii săi caută şi găseşte imaginea potrivită ce poate să redea marile probleme ale epocii sale, să exprime întreaga bucurie a ţării în momentele festive, să releve aspecte inedite şi dimensiuni noi ale unui larg cerc de valori. Asemenea imagini sînt mărturia unor preocupări mature şi chibzuite care demonstrează plenar posibilităţile sporite de afirmare a gîndirii muzicale contemporane româneşti.

Din multitudinea de motive tematice care au înaripat şi înaripează imaginaţia compozitorilor, sentimentul patriotic ocupă un loc de seamă şi stă la baza expresivităţii particulare a muzicii româneşti. Această particularitate inimitabilă, caracteristică geniului creator al poporului nostru, a fost supusă, de-a lungul veacurilor, unui viu proces de înnoire determinat de evoluţia spirituală a societăţii. Timbrul inedit al muzicii noastre din trecut exprimă plenar setea de libertate a poporului, dîrzenia şi eroismul, noblеţea sufletească a acestuia. Estetica din prima jumătate a acestui secol a afirmat, prin contribuţiile lui George Breazul şi Constantin Brăiloiu, principii superioare de creaţie care preconizau „întoarcerea la melodia patriei“ ori subliniau valorile perene ale foclorului, în care „sînt cuprinse motive de viaţă sufletească, ce relevă şi disting umanitatea specifică a poporului român“[1].

Scanned with OKEN Scanner

De-a lungul evoluției culturii noastre muzicale, sentimentul patriotic s-a dovedit apt să reprezinte o flacără mereu vie și seducătoare. Aspirațiile spre o creație umanistă, sinteza între coordonatele naționale și cele universale, cristalizarea unei platforme estetice originale și elevate vorbesc lămurit, de mai bine de o sută de ani, despre putința de înnoire a muzicii românești prin revitalizarea tezaurului folcloric.

Impulsurile din afară primite în trecut ca și azi au fost receptate într-o viziune proprie, originală. Nu întîmplător George Enescu, după compunerea celei de a *III-a Sonate pentru pian și vioară* „în caracter popular românesc", afirma : „Am așteptat să se facă în mine fuziunea modului de exprimare românesc, esențialmente rapsodic, cu natura mea de simfonist înnăscut. Mi-a trebuit o lungă perioadă de asimilare organică, înainte să ajung să conciliez, cît mai armonios posibil, aceste două genuri incompatibile în aparență"[2].

În zilele noastre, ca și în trecut, tensiunea marilor elaborări continuă să fie determinată de imbolduri literare, de peisajul atrăgător al patriei, de virtuțile unor simboluri dramatice, de visurile înaripate ale omului de azi, de ceea ce numim pe scurt actualitatea socialistă a țării. Cine parcurge opera muzicală a epocii socialiste rămîne profund impresionat de permanența reluării unor motive fundamentale de inspirație, ce sînt reevaluate din unghiuri stilistice și conceptuale noi. Statornicia aceasta izvorăște din realitatea acută a țării, aparține unor militanți care cîntă patriei imnul erei de azi și al celei viitoare.

Simbolurile care reprezintă leit-motivele sentimentelor și ideilor patriotice în creația muzicală românească constituie nu numai punctul de pornire al imaginilor sonore, ci în primul rînd, chintesența lor extrasă dintr-un polivalent conținut de viață. Genurile scurte sînt ilustrate prin activitatea creatorilor aparținînd tuturor generațiilor, cele mai valoroase lucrări impunîndu-se atenției prin substanța și profunzimea elaborărilor, prin generozitatea sentimentelor și ideilor, prin măiestria tratării melosului de obîrșie populară sau conceput în spirit popular. Aici laboratorul creației contemporane dispune de ilustre modele, de o glorioasă tradiție care accentuează ascensiunea neîntreruptă a culturii românești, unitară în esența ei.

Creația enesciană și a contemporanilor săi în domeniul suitei, uverturii, rapsodiei, poemului, simfoniei, operei, afirmă valori spirituale autohtone care au găsit un puternic ecou în conștiința maselor, impunîndu-se prin fiorul pe care-l degajă, prin prospețime și originalitate. Acest patrimoniu nu a pălit în zilele noastre ci, dimpotrivă, a aprins imaginația compozitorilor, prefigurînd lucrări străbătute de un autentic specific național.

Creația simfonică și camerală, concepută fie în spiritul marii tradiții, fie pe baza unui nou registru tehnic-expresiv, reia — parțial sau total — contactul cu pămîntul natal, creatorii realizînd astfel fuziunea dintre arta profesionistă și cea folclorică, definindu-și timbrul vocii lor distincte atît în perimetrul național, cît și în cel internațional. Realitatea sonoră a unor asemenea lucrări nu a fost redusă numai la aspectele de tehnică, la conceptul restrictiv experimental, la incoerență și scheme reci care se transformă într-o adevărată tortură a minții. Ideea de conținut și concretizarea ei artistică reclamă acel raport logic între sens și imagine,

aceasta fiind una dintre problemele fundamentale ale esteticii contemporane. Dinamica permanentă a evoluţiilor stilistice, necunoscută în trecut, corespunde năzuinţei fierbinţi a fiecărui creator de a surprinde, în opere durabile, adevărurile vieţii, exprimate printr-o superioară concepţie artistică.

Din peisajul recent al creaţiei muzicale româneşti se desprinde concluzia majoră, de ansamblu, care joacă rolul unui factor comun, caracteristic tuturor genurilor muzicale : sentimentul patriotic este cîntat pe mai multe voci, de la opera *Decebal* de Gheorghe Dumitrescu sau *Elegia pontică*, de Theodor Grigoriu, la fiinţa noastră istorică de azi. Dominanta preocupărilor de azi poartă acea încărcătură emoţională izvorîtă din sentimentul civic, militant şi patriotic pe care o putem exprima simbolic prin realism şi angajare sau adevărul marilor năzuinţe ale contemporaneităţii.

O asemenea muzică este vital necesară publicului de acum şi de mîine, pentru că ea exprimă destinul României de azi, coordonatele acestui timp istoric, sensurile propriei noastre existenţe, lapidar formulate în versul „Să urce naţiunea spre comunism în zbor".

Sentimentul şi ideea patriotică astfel concepute, devin expresie a omeniei noastre, a frumosului şi echilibrului, a înţelepciunii şi cutezanţei, a mesajului coexistenţei paşnice. Opţiunea faţă de prezentul socialist, pentru acei compozitori care sesizează coordonatele timpului istoric, reprezintă însăşi esenţa actualităţii ţării. Capacitatea selectivă dovedită de poporul nostru de-a lungul întregii sale istorii va aşeza asemenea permanenţe spirituale în rîndul marilor continuităţi naţionale. Recenta creaţie de cîntece patriotice se înscrie în rîndul faptelor izvorîte din seva nesecată a vieţii, zugrăvite cu generozitate în domeniul atît de sensibil al artei muzicale.

Creatorii noştri nu au respins impulsurile venite din afară, dar au ştiut să le filtreze, să le selecteze în măsura în care ele au corespuns propriilor lor idealuri şi credinţe. Pe această cale s-au afirmat nestînjenit toate talentele din rîndurile compozitorilor români şi ale naţionalităţilor conlocuitoare şi, de asemenea, s-a afirmat şcoala interpretativă românească care, de la sfîrşitul secolului trecut şi pînă azi, a urcat pe treptele celei mai înalte glorii artistice.

Noul univers al muzicii contemporane româneşti, aspiraţia spre o artă elevată care să fixeze în memorie semnificaţii grăitoare ale patriotismului de azi asemenea baladelor şi legendelor despre Ştefan cel Mare, Mihai Viteazul, Tudor Vladimirescu, Avram Iancu vor străluci în concertul sonor al Europei şi umanităţii.

NOTE

[1] Breazul, George — *Patrium Carmen*. Contribuţii la studiul muzicii româneşti. Craiova, Scrisul românesc, 1941, p. 89.

[2] *George Enescu*, Bucureşti, Ed. muzicală, 1964, p. 49. „Scrisoare către Marc Pincherle".

Scanned with OKEN Scanner

Octavian Lazăr Cosma

Perspectiva diacronică a muzicii româneşti contemporane

Istoria muzicii româneşti a timpului nostru a fost şi este caracterizată prin impetuozitate şi schimbare. Impetuozitatea priveşte avîntul înregistrat de compartimentele domeniului muzical, în prim plan — componistica, ale cărei dimensiuni apar fără precedent, fiind desfăşurate într-o arborescentă diversificare de planuri şi personalităţi. Schimbarea provine din permanenta fluctuaţie sau îmbogăţire cu stiluri, tehnici, procedee componistice, ajungîndu-se pînă acolo încît postulatul autodefinirii individualităţii creatoare nu se mai efectuează prin aderarea statornică la o anumită manieră stilistică, ci prin permanenta retroversiune a tehnicilor, a căror primenire devine obligatorie aproape de la lucrare la lucrare, ilustrînd, şi în acest fel, atitudinea novatoare ale cărei implicaţii afectează profund întregul compartiment muzical.

Într-o desfăşurare dinamică, cu personalităţi viguroase ce reclamă, adeseori, multiple ipostaze stilistice cu modificări precipitate de structură, se impune o radiografie, o scrutare atentă a istoriei pentru a determina cît mai limpede trăsăturile reliefului muzical şi, în acest fel, a oferi o viziune obiectivă şi riguroasă asupra muzicii noastre contemporane. Întreprinderea este dificilă, riscantă şi pe alocuri iluzorie, dat fiind factorii semnalaţi prin analogie de către istoricii literari : fenomenul muzical contemporan se află încă în plin proces de cristalizare, fapt pentru care ne lipseşte perspectiva necesară. De aici, caracterul limitat, parţial, al judecăţilor de valoare. Lipsesc apoi instrumentele indispensabile unei laborioase cercetări, inclusiv studii şi lucrări temeinice sau, în orice caz, numeroase, care să trateze fenomenul muzical de astăzi. Dacă la acestea

Scanned with OKEN Scanner

se adaugă factorii subiectivi, cum ar fi teama de a nu emite o judecată care să lezeze vanitatea unor creatori în viață, apoi virulența alergiei unora la critică, vom înțelege dificultățile enorme în fața propriei acțiuni.

O lucrare marcantă consacrată muzicii românești după 1944 nu se poate restrînge la înșirarea evenimentelor, compozitorilor și lucrărilor, deoarece reclamă atît faptul cît și intuirea și observarea sensului procesului amplu pe care l-a trăit societatea noastră. În acest fel, o istorie a muzicii va căuta să definească expresia originală artistică a idealurilor socialismului, transpuse în partiturile compozitorilor. Aceasta presupune racordarea evoluției muzicii la circumstanțele istorice într-o manieră care exclude vulgarizarea. Stabilirea interdependenței dintre realitatea socială și creația artistică apare în sine și, deci, neavenită atunci cînd nu se folosește pentru a se obține sugestia climatului specific. Evident, valoarea partiturii nu este determinată în ultimă instanță, de factorii extraartistici. Spiritul epocii, vital fenomenului de creație, devine necesar într-o operă istoriografică numai în măsura în care servește drept cadru definitoriu procesului de creație.

În perioada contemporană se conturează afirmarea unei noi conștiințe muzicale românești. Firește, au existat momente dramatice, perioade de criză în evoluția individuală a unor creatori și chiar momente de ecluză. Acestea rămîn în penumbră față de frontul larg și dinamic care-și croiește drum, afirmînd o impresionantă bogăție stilistică, care nicidecum nu înseamnă numai dispersare. Factorii care au împiedicat degenerescența aparțin spiritualității românești, realității contemporane din care face parte integrantă și muzica populară. Afinitatea care se stabilește permanent cu această spiritualitate (fie și abstractizată) a constituit coloana vertebrală, axul unitar al creației, trunchiul pe care au crescut ramurile arborescente. Ca atare, dezvoltarea muzicii contemporane apare ca un continuum, deoarece în pofida impedimentelor, erorilor și exagerărilor de moment, se evidențiază o permanență a efortului creator, conștient îndreptat — prin modalități diferențiate — înspre înflorirea creației românești. Diagrama evoluției muzicii contemporane presupune întocmirea unei riguroase munci documentare, ce se constituie fundamental efortului de elaborare. Premisa depășirii stadiului documentar se remarcă atunci cînd informația bibliografică este distilată, extrăgîndu-se substanța superioară ce reprezintă expresia, semnificația și valoarea artistică. Prin urmare, după stadiul clasificării și clasării se impune o riguroasă selecție conform adevărului că înșirarea cronologică a autorilor și partiturilor nu echivalează cu o operă istoriografică. Ea se va contura abia atunci cînd se vor trasa caracteristicile definitorii ale muzicii noastre, susținînd cu argumente artistice de ce actuala perioadă se impune în lanțul evolutiv ca o verigă distinctă, avînd pregnante atribute proprii. Este de asemenea peremptoriu că, în efectuarea periodizării, se va ține seama de spiritul partiturilor și nu de registrele de stare civilă sau de criterii sociologice, deoarece între acestea nu există întotdeauna coincidență. După certificatul de naștere, un compozitor ar putea fi plasat în perioada interbelică, dar după creația sa în deceniul al șaselea. Un alt exemplu, un compozitor cu un stil viguros în faza antebelică persistînd în clișeele stilistice proprii, cu greu va mai putea fi considerat ca reprezentativ pentru esența expresiei muzicii contemporane de astăzi. În schimb, este elocvent pentru pe-

Scanned with OKEN Scanner

rioada anterioară. Activitatea sa de astăzi poate fi privită ca o prelungire stilistică a ceea ce fusese reprezentativă mai înainte.

În altă ordine de idei, un autor a putut fi prețuit pentru contribuția adusă într-un moment dat, în virtutea unor criterii ocazionale care nu-și mențin valabilitatea. Aceasta se întîmplă pentru că de multe ori, pentru moment, valoarea operei poate fi influențată sau alterată de circumstanțe. Indicarea cîtorva exemple va fi edificatoare. O piesă de muzică ușoară poate avea astăzi în rîndul unei însemnate părți a publicului mai mare căutare decît o simfonie. Dar, în timp, viața unui șlagăr este considerabil mai mică decît a unei izbutite simfonii. Ocazia sau scopul pentru care a fost scrisă o partitură poate determina regizarea unui succes răsunător. Dar ulterior, nemaiexistînd contextul, acționează numai valoarea intrinsecă. Dacă aceasta este redusă, viabilitatea operei va fi corespunzătoare. Muzica cîștigă în forță de comunicare dacă este însoțită de elemente adiacente — text, efecte scenice, lumină, aparate electronice etc. — care însă pot fi datorate unor factori speciali, de moment. O lucrare poate beneficia de apreciere într-un context determinat (deși nu are acoperire valorică) dacă reprezintă reacția împotriva unei tendințe stilistice, afirmînd o nouă tehnică sonoră, o nouă orientare. Astfel, expresia unei compoziții poate fi supradimensionată numai pentru că se încadrează într-o nouă direcție tehnică, criteriul de apreciere fiind în acest caz nu vigoarea umanistă cît faptul că aderă la noul limbaj. Mai rar, se întîlnește și reversul fenomenului, întemeiat pe considerentul că partitura respectivă, nu ar fi novatoare. În fine, relațiile amicale cu factorii responsabili de publicitate și difuzare pot de asemenea avea un efect special asupra evaluării de moment a unei partituri. Istoricul este dator să cunoască circumstanțele, să sesizeze cadrul acestora. În acest fel, el poate efectua o judecată nepărtinitoare, obiectivă, ghidîndu-se exclusiv după criteriile artistico-estetice. O asemenea poziție este incompatibilă cu atitudinea exclusivistă, de grup.

În perspectiva diacronică se înregistrează toate contribuțiile autentice, indiferent de tendința, curentul, pe care le reprezintă. Această atitudine se impune mai ales în muzica epocii socialiste cînd se afirmă un adevărat evantai de orientări stilistice. Istoriografia le consemnează obiectiv, conform principiului negării negației, indicîndu-se aportul fiecăruia (evident, dacă are) la îmbogățirea patrimoniului cultural. De observat că apariția unui curent nu înseamnă implicit și apusul altuia. Ca atare, se ivește situația cînd asistăm la o desfășurare contrapunctică, pluriplană, policromă, de stiluri și tehnici care înlocuiesc direcțiile ce fuseseră caracteristice în faza anterioară și care ar putea fi asemuite unei desfășurări homoplane și monocrome. Policromia muzicii contemporane are aspectul unor terase ce se suprapun aleatoric, fără nici o simetrie, fiecare terasă înscriind o traiectorie proprie.

În procesul observației fenomenului stilistic diversificat se recomandă evitarea folosirii criteriilor : „vechi și nou" în sensul lor propriu. Mai oportun ar fi să se descopere în ce constă degenerarea sau vitalitatea stilistică. Evident, un stil poate fi considerat muribund dacă nu mai e folosit la o anumită scară, precum poate fi vital, dacă oferă creatorilor premisele exprimării unui adevăr semnificativ.

Scanned with OKEN Scanner

În condițiile unei permanente schimbări de sintaxe se pare că axioma guvernatoare ar fi : cu cît o modalitate este mai trainică, menținîndu-se mai mult în atenția creatorilor, cu atît pare mai puțin prolifică. În acest caz, vitalitatea procedeelor se înregistrează numai cînd oferă premisa dezvoltării unor permanente structuri și forme noi. Paradoxul care se profilează pare derutant, fiind situat la antipodul legilor care tronau în epocile stilistice anterioare : cu cît o modalitate artistică se afirmă mai pregnant, dar și cedează mai repede locul în scenă alteia, cu atît pare să fie mai căutată și mai prețuită. Devine evident în acest fel că nu criteriul poziției de avant — sau ariergardă tehnică determină aprecierea, ci profunzimea și forța expresivității, mesajului.

Istoria muzicii contemporane trebuie înțeleasă ierarhic. Durata în timp a operei decurge din gradul înălțimii ierarhice, de reverberația în timp a evenimentului pe care l-a însemnat. Periodizarea urmează caracterul cronologic al istoriei. Ea apare ca o necesitate, deoarece succesiunea evenimentelor nu poate fi înțeleasă ca o cronică, ca o serie de date, ci ca o articulație valorică. În cadrul acesteia fiecare clasificare coincide cu descrierea funcțiilor unei largi scări alcătuită din cele mai semnificative evenimente, partituri. Perspectiva diacronică a istoriografiei muzicale se conturează în înlănțuirea evenimentelor. Înaintarea în timp efectuindu-se treptat, legic, structura creației oferind acumulări și discontinuități, înscrise pe spirala dezvoltării cumulative. De aici decurge viziunea procesualității evenimentelor, în care se descoperă cercul recurent și imprimarea repetărilor, de la simplu la complex. Această înaintare în timp exclude uniformitatea, relevînd contradicții, antinomii și sinteze, constituind factorul motoric al schimbărilor, întotdeauna succesive și gradate. În acest fel, concepția ierarhică are șansele să evite exaltările prăpăstioase și evidențierile capricioase, care se soldează cu aprecieri exclusiviste, cu deformări grosolane, vulgarizatoare, a căror persistență impietează asupra adevăratului curs înscris de fenomenul creației.

Scanned with OKEN Scanner

Viorel Cosma

Cîteva aspecte ale pătrunderii muzicii româneşti în lexicografia mondială actuală (1955—1970)

Dacă vom cerceta literatura lexicografică muzicală din ultimii 5—10 ani, vom observa *mutaţii substanţiale* în favoarea muzicii româneşti, fapt care reflectă pe de o parte prestigiul crescînd al culturii şi artei noastre contemporane în lume, iar pe de altă parte contribuţia muzicologiei autohtone la impunerea imaginii reale a şcolii muzicale naţionale. Este fără îndoială rezultatul indirect al prestanţei politice de care România se bucură în viaţa internaţională, al schimburilor culturale multilaterale pe care ţara noastră le promovează cu consecvenţă, dar mai presus de toate al simpatiei vădite faţă de poporul român ce şi-a afirmat personalitatea artistică printr-o prezenţă activă, originală, prin „glasul particular" al creaţiei autohtone.

În urmă cu o jumătate de veac, autorul lucrării *A Dictionary of Modern Music and Musicians* i-a solicitat lui George Enescu colaborarea privind muzica românească. Marele nostru violonist se află însă la începutul anului 1922 într-un lung turneu de concerte în Franţa, aşa încît nu a putut satisface pe moment cererea lexicografului englez.

Totuşi se pare că Enescu a revenit cu o „soluţie" tardivă, destul de originală, menţionînd în cadrul articolului personal pe principalii compozitori români ai epocii, nu însă înainte de a fi precizat la lista creaţiei *pentru anii 1922—1923 un fapt excepţional* : realizarea integrală a operei *Oedip*. De altfel, muzicienii care ascultaseră în audiţii parţiale capodopera enesciană (I. N. Otescu, M. Jora, A. Alessandrescu, D. Cuclin), figurează aproape toţi în sus-menţionatul articol lexicografic din versiunea germană

Scanned with OKEN Scanner

Das neue Musiklexikon (Berlin, Max Hesse, 1926, p. 170) realizată de Alfred Einstein după dicționarul englez.

Evocarea acestei paradoxale situații ilustrează condițiile dificile prin care trecea odinioară lexicografia noastră muzicală și explică în bună măsură absența școlii muzicale românești din majoritatea enciclopediilor și dicționarelor străine. Lacuna este cu atît mai gravă cu cît contrazice și acea brumă de lexicografie de care dispuneam încă din veacul XVIII, dacă ne gîndim că primul nume românesc apăruse deja în lucrările germane și franceze de specialitate în urmă cu 250 de ani. Este vorba de prezența lui Dimitrie Cantemir în primele enciclopedii și lexicoane muzicale străine [1]. Care sînt principalele aspecte pozitive și negative ale pătrunderii muzicii noastre în contextul lexicografic internațional?

O primă constatare: muzicienii români — în frunte cu George Enescu și-au ocupat locul meritat în *aproape toate marile* enciclopedii și dicționare străine. Ar fi suficient să amintim că în literatura germană (*Die Musik in Geschichte und Gegenwart* în 14 volume și noul *Riemann Musiklexikon* în 4 volume), italiană (*Enciclopedia dello spettacolo* în 9 volume, *La Musica* în 6 volume, *Enciclopedia della musica-Ricordi* în 4 volume), suedeză (*Sohlmans Musiklexikon* în 4 volume), engleză (*Grove's Dictionary of Music and Musicians* în 9 volume), franceză (*Encyclopédie de la musique-Fasquelle* în 3 volume), maghiară (*Zenei Lexikon* în 3 volume) numele românești depășesc 15—20 de personalități, în afara articolelor generice despre cultura muzicală românească, folclor, instituții muzicale, orașele muzicii etc.

După 1968 se remarcă o atenție specială față de reprezentanții noștri, cifra numelor situîndu-se în medie între 40—70 de muzicieni în fiecare lexicon [2]. Edificatoare în acest sens, ne apar mai ales volumele de *addenda* ale marilor enciclopedii (*MGG, Zenei Lexikon, Riemann*) care includ noi compozitori, muzicologi și interpreți români în proporție de 60—80% față de întreaga lucrare publicată anterior.

A doua constatare: spațiul acordat fiecărui articol de lexicon a crescut simțitor față de acum un sfert de veac, proporția muzicii noastre — pe ansamblu general — depășind 2/3 față de trecut. Astăzi, un Mihail Jora, Paul Constantinescu, Dimitrie Cuclin, Constantin Brăiloiu, Dinu Lipatti, Stan Golestan, Sabin Drăgoi și chiar mai tinerii Anatol Vieru, Aurel Stroe, Ștefan Niculescu, Wilhelm Berger, Doru Popovici, ocupă spațiul acordat odinioară lui George Enescu [3]. Evidentă creștere se observă mai ales față de autorul lui *Oedip* al cărui loc tinde să egaleze pe cel al marilor creatori din veacul nostru [4].

A treia și poate cea mai îmbucurătoare constatare: *exactitatea* informației bibliografice și *adîncirea* analizelor stilistice. Desigur că meritul revine în bună măsură autorilor români ai articolelor care stăpînind datele cu precizie au schimbat radical fondul articolelor lexicografice. Printre cei mai activi colaboratori din ultima vreme se numără Vasile Tomescu, Tiberiu Alexandru, Gheorghe Firca, Zeno Vancea, care continuă meritoriile contribuții din anii 1955—1960 ale lui Constantin Brăiloiu, George Breazul și Ștefan Lakatos. Datorită acestor contribuții George Enescu, de pildă, nu mai este doar genialul violonist, ci în primul rînd remarcabilul creator și fondator al școlii moderne românești de compoziție [5]. Ceea ce ni se pare semnificativ în conturarea imaginii celui

Scanned with OKEN Scanner

mai de seamă muzician român rămîne faptul că s-a depăşit stadiul cunoaşterii limitate a operei compozitorului (de regulă compoziţiile scrise pînă în 1936, la premiera lui *Oedip*) astăzi Enescu figurînd şi cu lucrările din ultima perioadă a creaţiei. În ciuda judicioaselor articole consacrate lui George Enescu în marile enciclopedii şi dicţionare, inexplicabile ni se par totuşi prezentările eronate şi schematice din *Meyers Neues Lexikon* (1971) şi *Le Petit Larousse* (1972), două lucrări de prestigiu ale culturii contemporane [6].

Atenţia de care se bucură în ultima vreme muzica românească se reflectă şi în *cercetările originale* pe care unii redactori de peste hotare le întreprind asupra artei noastre, nu de puţine ori datele inedite comunicate îmbogăţindu-ne simţitor informaţiile din ţară. Astfel caracterizările artei interpretative a cîntăreţelor Maria Cebotari, Florica Cristoforeanu, Hariclea Darclée şi Elena Teodorini comunicate de *Enciclopedia dello spettacolo* se disting printr-o minuţioasă analiză a marilor creaţii, prin trăsături de o rară specificitate [7]. Nu mai puţin atrăgătoare sînt datele discografice ale Haricleii Darclée şi Elenei Teodorini transmise de K. J. Kutsch şi Leo Riemens în lexiconul cîntăreţilor *Unvergängliche Stimmen*, precum şi ineditele informaţii biografice asupra braşovencei Lula Mysz-Gmeiner şi ieşeanului Jean Nadalovici [8].

Din păcate însă, arta interpretativă românească — cu excepţia cîntăreţilor — continuă să fie insuficient şi inegal reprezentată în lexicografia muzicală contemporană. Absenţa înregistrărilor pe discuri ale dirijorilor şi instrumentiştilor noştri pînă către 1960, socotim că rămîne principala explicaţie a acestui nedorit anonimat.

Un loc din ce în ce mai mare se acordă tinerilor muzicieni români, fapt care implicit duce la consacrarea şcolii de compoziţie actuale. Într-un lexicon polonez (publicat în 1965) dedicat exclusiv creatorilor veacului XX figurează 32 de nume româneşti printre care se numără muzicieni în jurul vîrstei de 45 de ani ca Şt. Niculescu, Radu Paladi, Marius Constant şi Anatol Vieru [9]. O pondere excepţională o acordă tinerei generaţii dicţionarul italian *La Musica* (primul volum apărut în 1968) unde se întîlnesc Pascal Bentoiu, Wilhelm Berger, Theodor Grigoriu, Alexandru Hrisanide, Costin Miereanu, Mihai Mitrea-Celarianu, Şt. Niculescu, Tiberiu Olah, Radu Paladi, Doru Popovici, Andreas Porfetye, Laurenţiu Profeta, Adrian Raţiu, Aurel Stroe, Cornel Ţăranu, Vasile Tomescu, Anatol Vieru, majoritatea muzicieni sub 40—45 de ani [10].

În ultima vreme asistăm chiar la excese de cuprindere a numelor româneşti în lexicoane muzicale naţionale străine. Dacă ne-am obişnuit ca Ion Căianu să figureze în lucrările maghiare şi Dimitrie Cantemir în cele turceşti, în schimb apare surprinzătoare prezenţa lui Dinu Lipatti şi a Clarei Haskill în *Dictionnaire des musiciens Suisses !* [11].

Iconografia privitoare la muzica românească cunoaşte de asemenea o simţitoare îmbunătăţire în cadrul lucrărilor lexicografice ilustrate. Enescu nu mai este înfăţişat invariabil cu vioara în mînă, dată fiind recunoaşterea din ultima vreme a activităţii sale de compozitor şi apoi de interpret. Unele enciclopedii (*Le monde de la musique*) publică — în cadrul aceluiaşi articol — două ilustraţii (ambele ipostaze ale muzicianului nostru) [12]. Ceva mai mult : chipul lui George Enescu este reprodus pe planşe *hors-textes* ca şef de şcoală naţională în compania lui Karol

Scanned with OKEN Scanner

Szymanowski, Hector Villa-Lobos, Carlos Chavez [13]. De asemenea se remarcă pătrunderea de noi ilustrații (Dinu Lipatti, Ionel Perlea, Marcel Mihalovici, Hariclea Darclée), facsimile de pe lucrări teoretice românești (tratatul muzical al lui Dimitrie Cantemir), imagini din folclorul românesc (tulnicărese din munții Apuseni, fluiere și cavale cu incrustații populare) ș.a.

Tot ca un fapt pozitiv trebuie subliniată *extinderea bibliografiei de referință* la recentele publicații ale Editurii muzicale, Institutului de folclor și la revistele noastre de specialitate. Din păcate se mai strecoară chiar în lucrări prestigioase (*Enciclopedia della musica-Ricordi*) bibliografii vechi, depășite, aproape exclusiv orientate spre materiale redactate în străinătate, în ciuda faptului că articolul poartă semnătura unui muzicolog român contemporan [14]. Faptul că lucrările românești sînt consultate tot mai intens pe plan internațional rezultă atît din trimiterile directe la izvoarele cele mai noi pentru fiecare articol lexicografic în parte, cît mai ales din indicarea surselor de informare generală chiar în prefețele și introducerile marilor dicționare (La Musica, Vol. I, A—K) [15]. Unele lucrări sovietice (*Enciclopediceski muzicalnîi slovar*), maghiare (*Zenei Lexikon*) și germane (*Die Musik in Geschichte und Gegenwart*) dispun de sursele bibliografice cele mai recente, asigurîndu-se astfel o imagine completă, multilaterală, asupra muzicii românești [16].

Una din lucrările fundamentale cu profil de informare la zi, a cărei apariție periodică contribuie la prezența activă a muzicii pe toate meridianele este cunoscuta *Who's Who in Music*. Și aci arta românească a pătruns în ultima vreme substanțial, deși se simte nevoia din partea impresariatului nostru de Stat să fie mai interesat (dat fiind profilul comercial al lucrării și accentul deosebit ce se pune pe arta interpretativă, pe schimburile cultural-artistice individuale și colective).

În concluzie :

Muzica românească contemporană deține astăzi o pondere majoră și în vizibilă creștere față de trecutul apropiat în lexicografia muzicală internațională.

O prezență judicioasă, reprezentativă, mai ales a compozitorilor români se remarcă în lucrările de specialitate publicate recent în Italia, R. F. Germania, S.U.A., Iugoslavia, Ungaria, R. D. Germană, U.R.S.S., Suedia, Anglia. În mod surprinzător cele mai deficitare imagini asupra muzicii noastre continuă să le ofere lexicoanele franceze și poloneze (acestea din urmă chiar cu afirmații tendențioase, antiștiințifice). Ce poate fi mai elocvent decît faptul că în ediția revăzută și adăugită a lexiconului — semnificativ intitulat — *1000 de compozitori* (1000 Kompozitorów) publicat în 1963 la Kracovia, muzica noastră figurează doar cu 5 creatori (dintre care 4 și-au desfășurat ultima parte a activității numai peste hotare !) [17].

Prospectele viitoarelor enciclopedii și dicționare a căror tipărire s-a anunțat (*Grove, Sohlmann, Tonkiinstler-Lexikon, Muzicka Enciklopedja, Enciclopedya Muszyka* ș.a.) sau suplimentele în curs de editare (*MGG, Riemann Musiklexikon*) surprind muzica noastră în proporții inegalate în trecut [18].

Scanned with OKEN Scanner

Şcoala românească contemporană a devenit o realitate artistică prestigioasă în contextul culturii muzicale actuale, iar instrumentele de informare lexicografică de peste hotare o situează la înălţimea autorităţii de care nu a dispus vreodată.

NOTE

[1] *Grosses vollständiges Universal Lexikon aller Wissenschaften und Künstler* [...] Halle und Leipzig, Verlegts Johann Heinrich Zedler, 1733, col. 189—190 ; *Allgemeines Gelehrten Lexikon* [...] herausgegeben von Christian Gottlieb Jöcher, Leipzig, 1750, col. 1629, ş.a.

[2] Cîteva exemple edificatoare : de la 38 de nume româneşti şi articole-titlu în *Enciclopedia della musica*, Milano, G. Ricordi, 1963—1964, se ajunge la : 49 articole-titlu în *Musiklexikon* de Horst Seeger, Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik, 1966, la 67 de articole-titlu în *Zenei Lexikon* de Szabolczi Bence şi Tóth Aladár, Budapesta Zenemükiadó Vállalat, 1965, atingînd 100 de articole-titlu în dicţionarul *La Musica* de Guido Gatti şi Alberto Basso, Torino, Unione tipografico-editrice torinese, 1968—1971.

[3] În dicţionarul italian *La Musica* se acordă 21 de rînduri lui Wilhelm Berger, Şt. Niculescu şi Aurel Stroe, 22 de rînduri lui Doru Popovici şi 30 de rînduri lui Anatol Vieru în timp ce George Enescu dispunea de numai 5 rînduri în *Musiklexikon der Welt* de Kurt Pahlen (1956), 14 rînduri în *Encyclopédie de la musique* — Fasquelle (1958), 5 rînduri în *Taschenlexikon der Musik* de Hertha Bauer (1959), 10 rînduri în *Mala Encyklopedia Muzyki* de J. W. Reiss (1960).

[4] În amplul dicţionar *La Musica* locul lui George Enescu se situează — ca spaţiu grafic — în vecinătatea lui Z. Kodály, K. Szymanovski, H. Villa-Lobos, B. Martinu.

[5] Aproape toate lucrările lexicografice publicate după 1965 menţionează în dreptul numelui Enescu atributele de „compozitor" şi apoi de „violonist şi dirijor", iar caracterizările insistă asupra rolului său de fondator al şcolii româneşti de compoziţie (*The Oxford Companion to Music* de Percy A. Scholes, London, Oxford University Press, 1970).

[6] După 25 de ediţii, *Le Petit Larousse* menţionează greşit locul naşterii lui George Enescu (Dorohoi !) şi insistă numai pe latura sa de violonist. În *Meyers Neues Lexikon* (8 volume) Enescu figurează doar cu 14 rînduri insistîndu-se pe faptul că „în 1946 şi-a părăsit patria definitiv". Cît de tendenţioasă este atitudinea din ultima ediţie a lui *Meyers Handbuch über die Musik* (1971) se poate desprinde din simpla înşiruire a muzicienilor români cuprinşi în listă : Ackermann Otto, Bobescu Lola, Cebotari Maria, Celibidache Sergiu, Constant Marius, Enescu G., Lipatti, D., Mihalovici M., Mysz-Gmeiner Lula, Perlea I., Silvestri C., Vlad Roman, Voicu I., Ursuleac Viorica.

[7] Despre Elena Teodorini de pildă, muzicologul Rodolfo Celletti scria printre altele : „...interpretă impetuoasă şi pasională în cel mai înalt grad, şi din acest punct de vedere apropiată ca profil artistic de Mariani, Borelli, Pantaleoni, toate autentice actriţe-cîntăreţe a căror formulă expresivă anunţa primadona veristă de tipul Bellincioni şi Carelli. Printre momentele mari ale Elenei Teodorini, care în plus

Scanned with OKEN Scanner

avea și o fascinantă prestanță, se numără andantele „*M'odi, ah, m'odi*" din ultimul act din *Lucreția Borgia* cîntat cu un sfîșietor abandon și monologul din actul IV al operei *Gioconda*, în special fraza „*Or piombo tra le tenebre*", cîntată cu inflexiuni întunecate și însoțită de un gest caracteristic al brațelor deschise ca pentru a se apăra de o fantomă". *Enciclopedia dello spettacolo*, Vol. 9 Roma, Le Maschere, 1962, col. 823—824.

[8] Despre fiul de țăran Jean Nadalovici de pildă, aflăm că a studiat cu E. Mezzetti și E. Rossi la Iași, apoi la Paris și Viena. A cîntat la Graz, Viena, Klagenfurt, Belgrad, Berlin (unde a fost prim-tenor la Komische Oper și fondator al „Institut für Stimmphysiologie"). A realizat înregistrări pe discuri „Parlophon". In : *Unvergängliche Stimmen*. Kleines Sängerlexikon, Bern und München, Franke Verlag, 1966, p. 352.

[9] Schäffer, Boguslav și colaboratori — *Leksykon Kompozytorów XX wieku*. Krakow, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1963—1965.

[10] Gati, Guido M. și Basso, Alberto. *La Musica*. Dizionario. Parte seconda. Torino, Unione tipografico-editrice torinese, Vol. 1 (1968), Vol. 2 (1971).

[11] Schuh Willi, Ehlinger Hans, Meylan Pierre și Schanzlin Hans Peter. *Schweizer Musiker-Lexikon. Dictionnaire des musiciens Suisses*. Zürich, Atlantis Verlag, 1964. *Nachtrag-Supplément*, 1965.

[12] Dandved, K. B. — *Le monde de la musique*. Version française de A. M. Bernard. Bruxelles, Le Sphinx, 1958.

[13] Scholes, Percy A. — *The Oxford Companion to Music*. London, Oxford University Press, 1970.

[14] Sartori, Claudio și Allorto, Riccardo — *Enciclopedia della musica*. Vol. 4 (Rev.—Z). Milano, G. Ricordi, 1964, p. 42. A se vedea articolul *Romania*.

[15] În prefața primului volum din *La Musica (Avvertenza)* autorii menționează toate marile enciclopedii, dicționare și lexicoane de care s-au folosit, pentru partea românească făcînd trimiteri la lexiconul *Compozitori și muzicologi români*, București, 1965.

[16] La sfîrșitul vol. 3 din *Zenei Lexikon*, aproape toate articolele din *Addenda* care privesc personalitățile românești indică la bibliografie lexiconul *Compozitori și muzicologi români*, în timp ce Vol. 13 și 14, precum și fascicolele din Vol. 15, *Addenda et Corrigenda* din M.G.G. ajung cu bibliografia românească pînă în 1972.

[17] Deși aflat la ediția a II-a, lexiconul *1000 Kompozitorów* de Mieczyslawa Hanuszewska, Kraków, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1963, reține din cultura muzicală românească doar pe A. Alessandrescu, G. Enescu, D. Lipatti, I. Perlea și R. Vlad (acesta deținînd și cel mai amplu spațiu, aproape dublu decît Enescu).

[18] Media personalităților muzicale românești în aceste lucrări variază între 50—100 de compozitori, muzicologi și interpreți. Sînt incluse ample articole despre *România, Muzica populară românească*, orașele București, Cluj, Brașov și Iași, despre editorii muzicii noastre (de la Johannes Honterus pînă la C. Gebauer, Jean Feder, Ed. muzicală), despre Opera Română, Filarmonica „George Enescu", Conservatoarele din București, Cluj și Iași etc. etc.

Scanned with OKEN Scanner

Ovidiu Varga

Originalitate națională și modernitate

Cercetătorul contemporan care dorește să abordeze problematica muzicii universale, în accepția largă, atotcuprinzătoare a muzicii tuturor popoarelor și națiunilor Terrei, constată că există pentru limbajul muzical, asemenea limbajului vorbit, un anumit număr de mari familii umane, care utilizează fenomenele de expresie sonoră, după sisteme fundamentale diferite.

Dacă dorește să înțeleagă aceste fenomene, va fi necesar a stabili care sînt trăsăturile specifice fundamentale ale diverselor sisteme sonore de pe diferitele puncte ale globului, și a vedea în ce măsură este posibil a le compara. După ce a stabilit care sînt asemănările și deosebirile specifice fundamentale, va putea ulterior studia și diferențele specifice secundare.

Cea mai interesantă problemă mi se pare a fi cea a influențelor reciproce, a raporturilor de independență și de interdependență a unora față de celelalte, precum și aceea a factorilor care au determinat diversificarea familiilor sonore, a sistemelor, culturilor, școlilor și stilurilor muzicale, gîndite și practicate pe glob de specia umană.

Cercetarea istoriei culturii și artei ne conduce la concluzia că atît asemănările dar mai ales deosebirile specifice fundamentale și secundare au fost, sînt și vor fi (sperăm !) generate de asemănările și mai ales de deosebirile fundamentale și secundare care au fost, sînt și vor fi (sperăm !) între structura psihică a individului și a grupului din care face parte, și structura fizică a sunetului sau a sistemului de sunete pe care le folosesc.

Scanned with OKEN Scanner

Cu alte cuvinte este vorba despre corelaţia dintre subiectivitatea creatorului şi obiectivitatea materiei sonore pe care o prelucrează.

Această corelaţie a generat de fapt întreaga evoluţie a muzicii de la origini pînă în zilele noastre. Din cercetările recente vom reţine doar acele mari familii umane, ale căror mijloace de expresie muzicală au fost fundamental diferite. Astfel, marea familie modală care cuprinde întreaga lume indo-iraniană, bizantină, arabă şi în trecut o mare parte din lumea europeană. În interiorul familiei modale, s-a dezvoltat, doar în cîteva secole din era noastră, fenomenul foarte particular al muzicii polifonice occidentale, care a jucat un rol considerabil şi a creat un sistem nou cu tendinţe dodecafonice, care s-a îndepărtat treptat de bazele sale modale. Unele dintre elementele acestui fenomen au aparţinut în trecut altor sisteme. De pildă, înălţimea fixă a diapazonului este o veche noţiune chineză, ca şi noţiunea de modulaţie. Polifonia exista în practica muzicală a Asiei de sud-est în zona Khmer şi în Java. Tot aici exista în trecut practica scărilor temperate.

Unii cercetători caută să explice stadiul de sterilitate la care a ajuns o parte din muzica europeană contemporană, prin îndepărtarea ei de bazele modale ancestrale.

Un alt mare sistem sonor este cel al pentatonicii pitagoriciene, reunind lumea Chinei, Japoniei, Coreei, Vietnamului, precum şi cea mai mare parte a Asiei centrale. Este un univers sonor mai cerebral, mai simbolizant, mai puţin emoţional decît universul modal. Dezvoltarea sa este legată de limbajul în tonuri. Înălţimea relativă a sunetelor şi modulaţia sînt elemente expresive dominante.

Un univers sonor oarecum independent, este cel al primului sistem polifonic din cîte se cunosc, reunind lumea Javei, Cambodgia, Laos, Bali, Thailanda şi unele insule indoneziene. În aceste regiuni au apărut primele instrumente polifonice de suflat, ca de pildă *lithophonul* preistoric, descoperit recent în Cambodgia.

Ultimul mare univers sonor este cel al Africii, cu nenumăratele sale sisteme muzicale caracterizate prin predominanţa ritmului, univers tot atît de bogat, de divers, de subtil ca şi cele bazate pe intervalica succesivă sau simultană, fixă sau labilă.

Se ştie că muzica antichităţii europene reprezintă confluenţa unora dintre elementele constitutive ale sistemelor sonore milenare afro-asiatice transpuse în gîndirea şi simţirea grecilor antici.

Aceştia le modernizează, dînd modalităţilor lor de organizare a sunetelor — modurilor — denumiri geografice cu semnificaţii etnice şi etice. Biserica romană le „preia" şi le adaptează necesităţilor ei spirituale „supranaţionale", „deznaţionalizîndu-le" şi denumindu-le cu numere de ordine, care trec apoi codificate în acel unic „cînt gregorian" al bisericii occidentale.

Dar în viaţa muzicală a popoarelor europene asistăm la un proces paralel de creaţie şi practică a artei sunetelor : pe de o parte, creaţia spontană, mereu mai diversificată a muzicii folclorice ; pe de alta, creaţia elaborată după dogme şi legi de organizare sonoră, foarte puţin diferenţiată la început, a muzicii profesionale „paneuropene" cum o numeşte Constantin Brăiloiu.

Scanned with OKEN Scanner

Cu toată această aparentă nediferențiere stilistică a polifoniei renascentiste, spaniolului Tomás Luis de Victoria i se reproșa „sîngele maur" care se simte în muzica sa, iar în creația celui mai european compozitor renascentist Orlando di Lasso se constată că el a reușit să fie *francez* în cîntecele franceze, *italian* în madrigale, *german* în cîntecele germane.

Interferențele între muzica folclorică, subiectivă și cea profesională, obiectivă, a epocii, s-au accentuat astfel mereu în secolele următoare, în baroc și în clasicism, culminînd în romantism. Pe bună dreptate constată Brăiloiu într-un studiu asupra școlilor naționale că pe măsură ce ne apropiem de secolul al XIX-lea, factorii de modernitate care au fecundat tradiția muzicii europene provin din sfera națională sau a exoticului, arhaic sau contemporan. Exotismul, se știe, a fost și este tot o formă de manifestare a specificului național.

Încă în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, teoreticienii caută să deslușească particularitățile muzicale naționale și printre primii Jean Jacques Rousseau în *Dicționarul* său, studiază specificitatea muzicii persane, arabe și chineze, pe lîngă cea a muzicii irlandeze și elvețiene. În același timp pătrunde „cimpoiul" și „all-ongarese" în creația lui Haydn, marșuri turcești în creația lui Mozart, tobele și cinelii orientali în operele *Răpirea din Serai* și *Iphigenia în Taurida*. Gluck nu-și dădea seama că el a rămas un compozitor german chiar în patria sa adoptivă, atunci cînd își exprima insatisfacția față de diferențierile „ridicole", cum zicea el, care apăruseră între muzicile naționale. Beethoven îl aprecia cel mai mult pe Mozart în *Flautul fermecat*. Titanul însuși — creatorul genial al celei mai germane arhitecturi muzicale, sonata, ca transpunere sonoră a triadei dialectice hegeliene în planul simetriei tonalității și tematismului face apel la unul dintre modurile antice, în unul dintre ultimele sale cvartete, în care se dovedește a fi primul compozitor modern care dislocă zidurile rigide ale sonatei tonale, devenită temniță pentru fantezia sa creatoare.

În secolul al XIX-lea procesul de modernizare națională diversificată a muzicii europene se produce nu numai în cadrul noilor „școli naționale" care se afirmau atunci proaspete, inedite, originale, ci și în cadrul culturilor muzicale de mare tradiție. Romantismul, ca orientare modernă a artelor secolului al XIX-lea nu înseamnă altceva decît ponderea *conștientă* a laturii subiective a personalității creatorilor, expresie a trezirii conștiinței naționale a popoarelor europene, mari și mici, din care făceau parte. Este vorba deci nu numai de o specificitate de limbaj, ci și de o specificitate a unor spiritualități europene distincte.

Alături de culegerile de folclor și de cercetările asupra specificității acestuia, compozitorii romantici citează sau creează în spirit național.

În 1829, Chopin entuziasmează publicul vienez, improvizînd pe o temă populară poloneză ; cu același prilej, cu cracoviacul său, scara pentatonică apare, sau reapare, în muzica occidentală, fiind reluată de Liszt în *Preludiile* sale.

Naționalul cu exoticul se interferează nu numai în modernitatea unor compozitori din „școlile naționale" ca Grieg, Dvorak, Musorgski sau Rimski-Korsakov ci chiar în creația romanticilor germani. Weber, creatorul operei naționale germane, consultă studii folclorice în intenția de a crea o uvertură chineză la proiectata sa operă *Turandot* sau de a

Scanned with OKEN Scanner

introduce o melodie turcă în *Oberon*. Mendelssohn va proceda la fel în privința unei teme scoțiene. Schumann îl aprecia pe Liszt în acele lucrări în care găsea „sobrietatea germanică" în timp ce Brahms considera brio-ul debordant al lui Liszt ca o trăsătură negermanică, implicit maghiară.

Într-atît de moderne erau considerate aceste două sfere specifice, naționalul și exoticul, încît cea mai insolită și extravagantă femeie modernă a secolului al XIX-lea, prima femeie cu nume și vestimentație masculină, George Sand, se preocupa monden și de gamele hinduse !

Forța cu care modernitatea națională și exotică s-a impus în creația unor compozitori europeni din secolul al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea ne conduce la o constatare neierarhizantă, deloc paradoxală : Wagner și Brahms ne apar nu numai mai moderni ci și mai naționali decît Bach, Debussy ne apare nu numai mai modern, dar și mai național decît Rameau, Puccini este nu numai mai modern, dar și mai național decît Scarlatti.

În paralel cu exacerbarea cromatismului wagnerian, modalismul și asimetria metro-ritmică, de sursă națională și exotică, irump în muzica europeană, dislocă tirania tonalității și tematismului, ducînd, pe căi deosebite, la abolirea acestora în primele decenii ale secolului nostru.

Într-un admirabil eseu despre Wagner, Thomas Mann își exprima nețărmurita sa admirație față de secolul al XIX-lea, în moderna și europeana unitate în spațiul căreia s-au creat într-o multiplă diversitate națională : „grădina vrăjită a picturii impresioniste franceze, romanul englez, francez, rus, științele naturale germane, muzica germană ; nu, nu este un secol oarecare" [1] conchide autorul.

Desigur secolul al XIX-lea nu este un secol oarecare.

Dar oare sec. XIX a creat numai muzica germană ? Dacă acest secol a însemnat o explozie diversificată a spiritualităților naționale în domeniile științei, artei și filozofiei, fără îndoială că el a însemnat în același timp și o explozie națională diversificată a gîndirii și sensibilității muzicale europene în planul diferențiat al spiritualității și al limbajului diferitelor națiuni europene.

Nici secolul XX nu este un secol oarecare.

Desigur că secolul nostru a impus alți parametri estetici și tehnologici categoriei de modernitate națională.

Dacă secolul al XIX-lea a fost secolul exploziilor naționale, secolul XX este secolul exploziilor sociale și al revoluțiilor tehnico-științifice. Factorii de modernitate națională și exotică acționează în continuare cu forță propulsivă în creația unor personalități de cel mai înalt prestigiu contemporan : Enescu, Stravinsky, Bártok, Janacek, de Falla, Szymanowski, Dallapiccola, Messiaen și alții.

Paralel cu acest proces de modernizare națională și exotică consemnăm în secolul nostru un proces de modernizare inițial nenațională, apatridă, supranațională.

Este vorba de tehnica serialismului dodecafonic și de noua artă sonoră, concretă și electronică.

Sub impulsul bombardamentului informațional tehnico-științific și a mass-media, asistăm și participăm la un extraordinar de accelerat ritm de căutări, experimente, soluții, confruntări, sinteze între muzică și cele-

Scanned with OKEN Scanner

lalte arte, între muzică şi ştiinţă, între muzica vie şi maşinile electronice de producere, reproducere şi comunicare a sunetului.

Iniţial, serialismul dogmatic şi electrofonia au dus în unele ţări europene (şi extraeuropene) la cristalizarea unui stil unic, supranaţional, nediferenţiat de la un compozitor la altul, indiferent de apartenenţa sa naţională şi de propria sa personalitate.

Vreau să cred că etapa căutărilor şi experimentelor supranaţionale, cu tendinţe de nivelare stilistică, de depersonalizare au luat sfîrşit, chiar dacă ele au fost pentru început necesare.

Sesizînd primejdia nivelării şi anonimatului contemporan cu semnătură (Anonimus sec. XX !) mulţi compozitori europeni sau de pe alte continente se străduiesc să-şi făurească un stil personal, modern, de *esenţă* naţională, încercînd sinteze creatoare între dodecafonism şi tonalitate, între serialism şi modalism, între aleatorism şi folclorism, între organologia tradiţională şi electrofonie, între inspiraţia ancestrală şi creierul electronic.

Şcoala românească de compoziţie, utilizînd cele mai moderne procedee de organizare a timpului sonor, se afirmă astăzi în lume cu tot mai mult prestigiu, ca o cultură muzicală originală, cu un profil propriu, naţional şi modern, în planul spiritualităţii şi al limbajului, de o surprinzătoare diversitate stilistică. Marea tradiţie modernă a spiritualităţii româneşti, a imaginilor muzicale, poetice sau sculpturale create de către triada Enescu — Blaga — Brâncuşi, oferă creatorilor de astăzi, indiferent de generaţie, infinite modalităţi de expresie moderne, originale, pe care muzicienii din alte ţări le caută în exotism. „Doina şi balada noastră populară au rezonanţa specifică a infinitului ondulat, plaiul, sau spaţiul ritmic alcătuit din podiş înalt şi vale“ [2] consemnează profund autorul *Trilogiei culturii* definind specificitatea spirituală a spaţiului mioritic.

„Fii tu însuţi !“ se adresa Enescu tinerilor. Această idee modernă, superbă în demnitatea ei naţională şi umană se cuvine a fi încrustată în conştiinţa şi creaţia fiecărui muzician.

NOTE

[1] Mann, Thomas — Patimile maeştrilor. Bucureşti, Ed. Muzicală, 1972, p. 26.

[2] Blaga, Lucian, *Trilogia culturii*, Bucureşti, Ed. pentru literatură universală, 1969, p. 215.

Scanned with OKEN Scanner

Harald Müller

Elemente de definire a valorii în sistemul cunoaşterii artistice

Cui a folosit alchimia ? Aparent nimănui. Multe generaţii de posedaţi, în marea lor majoritate de bună credinţă, s-au străduit să creeze prin mijloace absurde aur sau mult rîvnita piatră filozofală.

Ce finalitate a avut astrologia ? Acelaşi răspuns. În paranteză fie spus, în dimineaţa zilei în care Newton a prezentat Academiei Regale o ultimă descoperire, aceeaşi academie experimentase cu toată seriozitatea dacă un păianjen iese sau nu dintr-un cerc desenat cu creta pe masă.

Şi totuşi ştiinţa contemporană datorează neînchipuit de mult acestor naivităţi. În toate cazurile, oamenii, căutînd calitatea au descoperit treptat cantitatea : reacţia chimică sau calculul orbitelor. În aceeaşi măsură în care omenirea căutînd zei, a descoperit unitatea cauzală a lumii.

Care este rostul muzicologiei ? Nu este o ironie, şi nici o întrebare retorică. Pare să prindă contur ideea că ne aflăm într-un moment ce poate fi echivalat cu cel al trecerii de la astrologie la astronomie sau de la chiromanţie la biofizică. Latura magică a teoriei artei pierde vizibil teren — semnalăm printre altele caducitatea unor expresii ca „artă pură", „inspiraţie divină" — dar mai există un arsenal încă puternic de concepte cum ar fi „inefabil", „imponderabil" şi altele. Aceste expresii ce se vor noţiuni bogate în conţinut, nu trebuie să mai aibă în secolul nostru o altă menire decît aceea de a stîrni curiozitatea adolescenţilor, amatorilor, şi aspiranţilor în ale profesionalizării artistice.

Mă voi strădui, prin cele ce vor urma, să demonstrez măcar în parte aceste afirmaţii.

Scanned with OKEN Scanner

Identitatea

Noţiunea de asemănare tinzînd către identitate presupune un observator înzestrat cu un număr dat de receptori de o anumită sensibilitate — limită. Două sunete emise la un pian de pildă, sînt pentru mine identice, dacă deosebirile de înălţimi, intensitate, timbru etc. sînt suficient de mici pentru ca senzorii mei să nu le perceapă. În exemplul dat, sistemul de recepţie luat în considerare este auzul meu, iar punctele de vedere — cele referitoare la timbru, înălţime etc. Oprindu-ne de exemplu la punctul de vedere „intensitate", o variaţie de $\pm$ 0,5 unităţi oarecare de presiune sonoră nu va fi sesizată de subiect, adică nu va declanşa variaţii corespunzătoare ale senzaţiei subiective de intensitate. Altfel spus, între anumite limite reacţia receptorului va rămîne *invariantă* în raport cu variaţiile emiţătorului sau cu deosebirile existente între doi sau mai mulţi emiţători. Pentru un alt receptor, fizic sau biologic, limita de invarianţă va fi evident alta : cele două sunete identice pentru mine pot fi neidentice pentru un aparat ultrasensibil, în aceeaşi măsură în care, două sunete identice pentru *acest* aparat pot fi neidentice pentru un aparat încă mai sensibil etc.

Concluzia : a. — Considerăm relativ identice obiectele sau fenomenele care prezintă dintr-o mulţime dată de puncte de vedere deosebiri ce nu pot fi sesizate de către nici un sistem de recepţie din mulţimea celor luate în considerare la un anumit moment dat.

b. — Identitatea absolută nu există decît în cazul raportării obiectului la sine însuşi. Momentan acest concept nu ne este necesar.

Conform acestor raţionamente însă, se iveşte o gravă dilemă în privinţa unor noţiuni deosebit de dragi teoriei artei.

Să riscăm presupunerea că un oarecare maniac, abil mînuitor al celui mai perfecţionat utilaj de restaurare, realizează şi expune public o copie identică (în sensul precizat anterior) a sculpturii *Pietà* de Michelangelo. Este destul de probabil ca un mare număr de subtili şi rafinaţi cunoscători să laude turul de forţă, fără însă a uita să sublinieze expresia vie, nobilă, unică şi autentică a originalului în raport cu perfecţiunea rece şi aerul contrafăcut al copiei. Să mai presupunem că deodată maniacul îşi aduce aminte că de fapt copia fusese pusă în locul originalului, pentru ca după un timp să se răzgîndească şi să declare că datorită frecventelor schimbări de locuri nu mai ştie nici el care este originalul şi care este copia.

În fond presupunerea este în sensul ei general o tristă realitate. Mii de capodopere au fost obiectul unor astfel de farse. De fapt, n-aş spune farse, ci mai degrabă lecţii. Nu triste, ci doar dure. Pentru viitorul teoriei artei un falsificator de acest soi este, prin reconsiderarea valorilor pe care o provoacă, mai de preţ decît o legiune de esteţi.

Atunci, ca fiinţe ale raţiunii şi îndoielii ce ne pretindem, nu vom putea ocoli întrebarea : ce este autentic şi ce nu este autentic ? Ce este aceea autenticitate ? Ce se mai află în splendida creaţie a lui Buonarotti în afară de materie şi dimensiuni ? Ce se mai află în „Eroica" în interpretarea lui Furtwängler, în afară de frecvenţe, intensităţi şi durate ?

Scanned with OKEN Scanner

Relaţia

Claude Shannon a elaborat o teorie a informaţiei potrivit căreia, în principiu, cantitatea de informaţie pe care o primeşte un receptor în legătură cu producerea unui eveniment este echivalentă cu gradul de improbabilitate a producerii acelui eveniment. Dacă ştim cu certitudine că evenimentul X se va produce în momentul Y, apariţia evenimentului conform previziunilor nu ne va aduce nici un supliment de informaţie. Dacă însă în timpul execuţiei unei simfonii de Haydn trompetistul o ia razna în stil Armstrong — eveniment destul de improbabil — putem spune că am recepţionat o cantitate apreciabilă de informaţie.

S-a publicat o serie de studii în care se face calculul cantităţii de informaţie pe care ne-o oferă o operă de artă şi s-au tras pe această temă concluzii savante. E şi acesta un mod de a verifica aparent riguros ştiinţific dacă păianjenul iese sau nu din cercul de cretă ; şi iată de ce :

Audierea de pe disc a unei piese cunoscute pe dinafară aduce ascultătorului conform teoriei lui Shannon o cantitate nulă de informaţie. Ori lucrurile se prezintă, cel puţin în muzică, mai degrabă pe dos : cu cît cunoşti o piesă mai bine cu atît ea îţi spune mai multe.

Nu doresc cîtuşi de puţin să neg teoria informaţiei ; dimpotrivă, autorul ei a fost primul care ne-a avertizat asupra erorilor ce pot lua naştere din extrapolări abuzive. Foarte expeditiv se poate menţiona că teoria informaţiei se aplică numai sistemelor sau părţilor de sistem cu structura funcţională cunoscută.

Să enunţăm următoarea teză : — a. — considerînd un emiţător (stimul) dat şi mulţimea tuturor receptorilor reali sau posibili, contactarea celor două sisteme va determina apariţia tuturor reacţiilor reale sau posibile.

— b. — Considerînd un emiţător (stimul) dat şi un număr limitat de receptori daţi, contactarea celor două sisteme va determina apariţia unei sfere de reacţii corespunzător limitate. Reacţiile ale căror variaţii depăşesc aceste limite aparţin în mod necesar unui receptor din afara sferei considerate.

A doua parte a tezei (b) se verifică uşor.

Să considerăm ca stimul litera tipărită „H“ şi doi receptori : o infirmieră căreia nu-i arde de glumă şi un chimist la fel de serios. Infirmiera va înţelege „spital“ iar chimistul va înţelege „hidrogen“. Dacă însă un subiect va răspunde „nu ştiu ce e asta“ şi, pipăind foaia de hîrtie, va întreba : „de pe ce animal aţi jupuit o piele atît de fină ?“, cel întrebat va fi fatalmente un cel puţin analfabet. Acest al treilea caz este cel ale cărui reacţii depăşesc limitele sferei de reacţii posibile atribuite receptorilor „infirmieră, chimist“. Sau : cereţi părerea unor muzicieni asupra unui tovarăş de breaslă şi veţi observa cum unul şi acelaşi stimul (confratele în cauză sau una din creaţiile sale) generează reacţii neaşteptat de diferite ; iar dacă părerile emise denotă de ex. necunoaşterea portativului sau a acordului perfect major, atunci cel intervievat nu este muzician, sau cel puţin n-ar trebui să fie.

Demonstraţia primei părţi a tezei (a) este însă considerabil mai dificilă. Putem oare concepe, că absolut toate relaţiile medii sau extreme în toate direcţiile, sînt posibile în faţa unui obiect oarecare cu condiţia

Scanned with OKEN Scanner

să existe receptori potriviți ? Evident că da. Practic însă avem întotdeauna de a face cu o sferă limitată de receptori, iar creatorul unei opere de artă speră, conștient sau nu, să provoace o reacție pozitivă din partea unor astfel de receptori reali sau posibili. Prea bunul nostru simț nu ne îngăduie să admitem că o demolare de violoncel *à la* John Cage poate genera sublime emoții artistice. Cu toate acestea, lucru se întîmplă, cu condiția firește ca receptorul în cauză să aibă o structură adecvată, clasificată îndeobște în sfera patologicului.

Să nu ne grăbim totuși : nici un psihiatru nu a reușit pînă în prezent să ne spună unde sfîrșește comportamentul normal și unde începe cel patologic, așa cum nimeni nu ar trebui să poată decreta unde sfîrșește muzica și unde începe zgomotul fără sens. Pentru asta avem nevoie de criterii noi, iar acestea se află acum, la ora balanței, deabia în faza de elaborare. Cele tradiționale sînt în această situație în cel mai bun caz inutile. Definiți de exemplu creația muzicală ca alcătuire sonoră ce poartă un mesaj uman. Sună fermecător, dar încercați acum să sortați conform acestui criteriu lucrările compuse în secolul XX sau, dacă vă place Goldoni, însărcinați o comisie de experți cu această treabă.

Să ne întoarcem la *Pietà*. Cum se face că unul și același fin cunoscător cade în extaz în fața sculpturii, pentru ca, aflînd că are de a face cu copia, să se răcorească în cîteva clipe ? Pur și simplu nu este vorba de același receptor. Cel ce fierbea de un sublim neastîmpăr în fața statuii nu este același cu cel ce a aflat de substituție. Acest unic stimul (informația că ar fi vorba de o copie) a creat o nouă stare a receptorului, așa încît acest, în fond, nou receptor va reacționa altfel în fața aceluiași stimul [1].

Curios și inadmisibil totodată este că deseori nu sporul de valoare incită la o intensificare a trăirii artistice ci astfel de informații care nu au nici o legătură cu așa numita esență a operei de artă.

Va-să-zică vorba snoavei : totul e relativ.

O dată ajunși aici, vom putea răspunde întrucîtva și la întrebările rămase în suspensie din primul paragraf.

Ce se află dincolo de structura materială a capodoperei ? Nimic, absolut nimic.

Pentru că noțiunea de operă de artă nu-și află sensul decît în relație cu receptorul numit om, animal social. Într-o formulare mai drastică se poate afirma că omul nici măcar nu percepe opera de artă ca atare, ci doar frisoanele timpanului sau excitațiile la nivelul retinei.

Toate acestea par de la sine înțelese, totuși continuăm să vehiculăm cu seninătate concepte cel puțin curioase. Faimosul „acel ceva", imponderabil și inefabil, nu este decît o ficțiune inventată pentru a descrie fie propriile noastre stări sufletești, fie mai degrabă incapacitatea de a formula inteligibil aceste stări.

Cunoașterea

Comportarea probabilă a unui avion se verifică în laborator cu ajutorul unor machete model care la anumite solicitări reacționează analog cu viitorul prototip. Este vorba printre altele de stabilitatea aerodinamică,

Scanned with OKEN Scanner

de repartiția centrilor de greutate, de forța ascensională etc. Alte efecte ale unor solicitări posibile nu se determină pe machetă, ci din calcul.

Printr-o rapidă generalizare, vom numi model al unei realități date, obiectul sau fenomenul real sau mental care dintr-un anumit punct de vedere posedă un număr de funcții relativ identice cu cele ale realității date.

Forțînd puțin etapele demonstrației, să postulăm că modelul unei fugi este o structură grafică sau mentală (mai rar sonoră) ale cărei variații admise în limitele identității relative descriu un număr cît mai mare de fugi, compuse de exemplele din perioada barocului.

Modelul poate fi rudimentar. De pildă se poate rezuma la afirmația că fuga este o piesă polifonică la trei voci. O parte din fugile reale se încadrează în această definiție, dar mai există și fugi la două sau la patru voci, după cum mai există și piese polifonice la trei voci, care nu sînt fugi.

Să ne reprezentăm această situație prin două monezi suprapuse inexact — moneda A fiind sfera fugilor reale, iar moneda B sfera pieselor ce corespund modelului de fugă în formularea de mai sus.

A = *Fugile compuse în timpul barocului*
B = *Piesele polifonice la 3 voci*
C = *Mulțimea tuturor pieselor polifonice*

Pentru a ne juca puțin de-a păianjenul și creta, să desemnăm prin termenul *finalitate de ordinul zero* a modelului, adică prin grad de suprapunere a definiției-model cu realitatea, raportul dintre umbra pe care o lasă moneda B pe moneda A și umbra pe masă a celor două monezi. Într-un limbaj formalizat putem scrie :

$$F_0(A,B) = \frac{A \cap B}{A \cup B}$$

Cu cît definiția-model este mai „corectă", cu atît finalitatea modelului se va apropia crescător de valoarea unu. Ceea ce denumim însă realitate simbolizată prin moneda A este însă tot un model a cărui finalitate transformă finalitatea de ordinul zero a definiției de fugă date mai sus în finalitate de ordinul unu, apoi de ordinul doi ș.a.m.d. Finalitatea de ordinul (n) la care ne oprim la un moment dat pornind de la o definiție-model oarecare reprezintă finalitatea axiomei (a unei din axiomele) de la care pornește cunoașterea într-un sistem oarecare.

$$A = F_0(A_1, A) \Rightarrow F_1[(A_1, A) B] = \frac{\frac{A_1 \cap A}{A_1 \cup A} \cap B}{\frac{A_1 \cap A}{A_1 \cup A} \cup B} \quad \text{unde} \quad A_1 = F_0(A_2, A_1) \Rightarrow F_2\{[(A_2, A_1)\ A]\ B\} = \ldots\ldots \Rightarrow F_n \approx (\text{Axiomă})$$

Dacă integrăm în același mod și termenul B, finalitatea F ordinul (n) de A și B tinde să se confunde cu realitatea atunci cînd (n) tinde către infinit. Adică modelul care din toate punctele de vedere are absolut toate funcțiile obiectului, este însuși obiectul. (V. paragraful „Identitatea" [2].)

Scanned with OKEN Scanner

Orice creier realizează un număr fantastic de modele. Privind toate aceste modele ca submulțimi ale unui supermodel, finalitatea acestuia din urmă este măsura a ceea ce se numește, după caz, inteligență, talent sau instinct.

Mimoza se închide în contact cu un corp străin pentru că, staminele o dată atinse, reproducerea plantei ar putea fi compromisă. Pentru mimoză există o realitate bună, care nu-i atinge florile și una rea, în fața căreia reacționează prin închidere. Nu-i gînd, și nici instinct sau sentiment, ci doar o reacție determinată de existența unui model biofizic. Un model cu o finalitate foarte mică, dar care dăruiește totuși speciei încă o șansă de supraviețuire.

Instinctul animalului (inclusiv al celui mai evoluat dintre ele) este expresia unui model cu o finalitate ceva mai mare, iar comportamentul aproape logic al delfinului demonstrează existența unor modele complexe avînd o finalitate nu mult inferioară celor umane.

Noțiunea de conștiință sau sensibilitate artistică nu mai reprezintă în această accepțiune ceva cu totul special, apărut în condiții misterioase pe parcursul evoluției, și fundamental diferit de insticte sau în ultimă instanță de reacțiile fizice ale regnului mineral, ci doar circumscrieri ale sferei mulțimii modelelor cu un anumit grad de finalitate, convențional suficient apropiată de valoarea unu.

Actul cunoașterii este un act de modelare cu finalitatea tinzînd asimptotic către această valoare unu. Produsul finalităților de la F ordinul (n) (axioma) la F ordinul zero, trebuie să tindă tot către valoarea unu. În caz contrar va trebui să reformulăm acel sau acei termeni-model ai căror finalitate micșorează valoarea produsului.

Într-un asemenea sistem de formalizare a cunoașterii, teoriile mistice nu mai apar ca fiind în contradicție absolută cu cauzalitatea materialistă, ci doar ca modele cu o finalitate relativ scăzută, ce devin treptat inutile de la un anumit nivel de evoluție umană încolo.

Remarcabil este faptul că la ființele biologice sau biosociale coexistă toate tipurile de modele apărute pe parcursul procesului evolutiv. Senzația de durere de pildă, ca model al unei realități contondente, în multe cazuri nici nu se lasă înlocuită prin modele mai evoluate, inteligente : bolnavul trebuie narcotizat pentru a nu fugi de pe masa de operație. Sau, cîți părinți au reușit să-și convingă fiicele că alesul inimii lor este un derbedeu și-un pierde-vară ?

Pe un asemeneae trunchi de modele puternice, stabile în timp și împrejurări, dar cu o finalitate relativ redusă, înmuguresc filo — și ontogenetic alte modele din ce în ce mai complexe și mai precis suprapuse unor anumite aspecte direct sau indirect vitale ale realității înconjurătoare, pînă la inclusiv cele mai abstracte concepte ale fizicii cuantice.

Înțelegînd prin intermediul *acestor* determinări cunoașterea ca o unitate ce cuprinde subunitățile numite conștiință, raționament, afectivitate, instinct, reflex, reacție, se poate pune capăt speculațiilor în cea mai mare parte gratuite asupra incomensurabilității cunoașterii științifice cu cea artistică și mai ales, printr-o axiomatizare corespunzătoare, putem renunța la sterilele polemici asupra diferitelor tipuri de cunoaștere. Nu

Scanned with OKEN Scanner

cred că este de demnitatea acestui secol să ne consumăm neuronii cu întrebarea dacă îngerii au sex sau nu.

Cunoașterea științifică se adresează coroanei iar cea artistică dezvoltă în egală măsură trunchiul, și printr-o firească și prea umană înlănțuire de efecte fortifică, modelează întregul edificiu. Pînă și modelul de fugă își găsește loc în piramida cunoașterii, pe undeva între afectivitate și logica normală.

Singurul sistem care reacționează separat pur „logic" este calculatorul. Modelul său de un tip corespondent celui afectiv — dacă poate fi numit astfel — există totuși : el se reduce la un circuit de alarmă ce intră în funcțiune în cazul depășirii normelor de temperatură sau a variațiilor normale de curent. Dar chiar și acest circuit trebuie în permanență întreținut și îmbunătățit — cu atît mai mult colosul de circuite definit destul de aproximativ prin noțiunea de om. Nu din agresivitate intelectuală spuneam că inefabilul este un termen potrivit vîrstei de 15 ani. Chemarea către fantastic este un model afectiv-comportamental care duce în cele din urmă către cunoașteri mai profunde, cu condiția să nu ne înțepenim la nivelul fantasticului, decretîndu-l axiomă.

Cunoașterea este în esența ei totală.

Muzica trebuie să trezească emoții, să incite la meditație, să destindă sau să sfîșie, iar teoria generală a muzicii trebuie să fie *în această bază* ireproșabil logică. Arsenalul noii muzicologii se împrumută încă timid din matematică, biologie sau electronică, dar este de așteptat ca în următoarele decenii balanța să se încline definitiv către o teorie a artei cu o finalitate mult apropiată de valoarea unu.

Toate modelele umane trebuie formate, educate, numai în scopul aflării fără divinații transcendentale, de ce și cum.

Aici se află mesajul uman al artei, și în acest sens datorăm recunoștință marilor creatori care sînt educatorii noștri chiar dacă au trăit într-o vreme în care multe din idealurile către care ne îndreptăm azi speranțele nici măcar nu-și aflaseră formularea.

Și noi sîntem formatori, mai mult sau mai puțin mari, după cum se poate, sau se crede. Dar lucizi *trebuie* să fim. Avem cîteva grave datorii față de tinerii pe care-i formăm. Ei ar vrea să știe de ce tînărul compozitor „greu", posesor al unor modele profesionale aparent atot-cuprinzătoare, trebuie să se aștepte la un public de cele mai multe ori doar amabil, format în mare parte din specialiști, rude de gradul I, și snobi. Nu se mai nasc talente ? Este o explicație ieftină, și mai ales, profund neadevărată. Ar mai vrea să știe acești tineri de ce învățămîntul muzical superior ignorează cvasi-total o realitate muzicală care, ne place sau nu, modelează cu o finalitate uluitoare afectivitatea a sute de milioane de oameni. Mă refer la jazz și muzică ușoară.

Le-am oferit oare acestor tineri vreun model de gîndire muzicală sau general-teoretică care i-ar putea lămuri cît de cît asupra acestor contradicții sau — aici ne aflăm într-un plan aproape utopic — care să-i ajute la depășirea acestor contradicții ? Mă tem că nu.

Mai devreme sau mai tîrziu vom descoperi, ca întotdeauna în istorie, că asemenea datorii mai întîi nu se uită, apoi nu se iartă.

Scanned with OKEN Scanner

Încă nu e prea tîrziu. Balanța valorilor poate fi înnoită încă în acest deceniu. Începînd de acum. Cu inteligență, tenacitate și pasiune. Pentru muzică, pentru om, pentru cunoaștere.

NOTE

[1] Această stare de lucruri poate fi explicată prin creditul acordat operei de artă a cărei perenitate valorică a fost probată, sau din diferite motive presupusă.

[2] Modelul matematic propus aici are o finalitate foarte redusă ; nu cuprinde un factor vectorial necesar sensului evoluției, nu explică posibilitatea apariției unei concluzii corecte din premise greșite, lipsește raportarea la subiectul din al cărui punct de vedere se realizează modelarea. F_n O nu poate fi privită decît ca o propunere a unui anumit mod de abordare a problemei. F_o este o formulă practic aplicabilă. Existența testelor demonstrează valabilitatea ei.

Scanned with OKEN Scanner

Constantin A. Ionescu

Psihologia configuraţiei şi unele cercetări experimentale asupra muzicalităţii

Descoperirea criteriilor psihologice după care pot fi recunoscute muzicalitatea, aptitudinile şi talentele muzicale, precum şi treptele psihologice de perfecţionare a lor prin procesul învăţării, n-au format la mulţi dintre tehnicienii muzicali obiectul unor preocupări permanente.

În general, învăţământul de toate gradele este preocupat de însuşirea unor cunoştinţe teoretice şi practice muzicale, fără cunoaşterea felului cum reacţionează copiii şi tinerii la fenomenul artistic muzical sau cum se dezvoltă muzicalitatea ca fenomen de masă, în timpul diferitelor perioade de şcolaritate, încît să devină temelie pentru dezvoltarea capacităţii de a face muzică sub cele 3 aspecte : audiere, interpretare, creaţie.

Sînt prea puţine studiile de psihologie muzicală cu privire la aceste preocupări, făcute în ţara noastră. Pionieri au fost profesorii George Breazul şi George Iarosevici, care au întocmit, cel dintîi în perioada interbelică, iar al doilea după 1945, primele modele de cercetare a muzicalităţii.

Nu tot aşa stau lucrurile în domeniul psihologiei ca disciplină experimentală, în cadrul căreia muzicalitatea şi componentele ei au devenit partenere egale alături de toate celelalte aspecte ale conştiinţei individuale sau colective, intrînd în preocupările psihologilor şi fiind supuse cercetării, fie de întemeietorii laboratoarelor de psihologie, de renume european, fie de elevii lor, constituiţi ulterior în şcoli sau curente psihologice.

Scanned with OKEN Scanner

Ne sînt astăzi cunoscute peste 250 de studii şi lucrări asupra rezultatelor obţinute în domeniul cercetărilor experimentale ale psihologiei muzicale. Pe linia lor se înscrie şi aplicarea testelor lui Seashore de către Ion A. Creangă şi Liviu Giugeca în cadrul cercetărilor iniţiate de laboratorul de psihologie de pe lîngă catedra respectivă a Universităţii din Cluj şi publicate în revista de psihologie [1].

Afirmam mai sus că rezultatele cercetărilor experimentale au dus la constituirea de şcoli şi curente psihologice sau direcţii de gîndire în psihologie, care au influenţat studiile referitoare la tot ce aparţine de firea artistică muzicală a individului, masei sau popoarelor. Una dintre acestea este şi psihologia configuraţiei, care, născută la 1890, s-a amplificat, fiindu-ne cunoscută în primele 3 decade ale secolului XX sub denumirea de psihologie structurală sau gestaltistă şi a devenit, începînd cu deceniul al patrulea, un mod de gîndire care s-a impus nu numai tuturor ştiinţelor pozitive, începînd cu matematica şi terminînd cu biologia, ci şi ştiinţelor umaniste şi artelor, inclusiv muzicii.

Iată de ce studiul nostru nu trebuie să trezească azi nedumerire, determinată pe de o parte de necunoaşterea raportului care există între această şcoală psihologică şi unele aspecte sub care se manifestă arta muzicii, iar pe de altă parte de neînţelegere, mergînd pînă la negarea cu care a fost întîmpinată şi tratată, în lucrările de specialitate, într-o perioadă nu prea îndepărtată.

Analizată fiind la un nivel competent ideologic şi ştiinţific, avem datoria să nu rămînem la păreri învechite şi înguste, la formulări depăşite azi, şi să analizăm din unghiul de vedere materialist tot ce a fost şi este valoros în această şcoală, folosindu-l în activitatea noastră practică.

Ne impunem să analizăm conţinutul unor noţiuni care au suferit mutaţii de sens în evoluţia gîndirii psihologice, căutînd să le diferenţiem, păstrînd permanent acel simţ al practicii care ne va scuti de interpretări excesive, de felul celor care au denaturat şi chiar compromis intenţii şi realizări importante din anumite etape istorice.

Istoricii psihologiei sînt de acord a-l considera pe Christian von Ehrenfels (1859—1932) [2] fondatorul direcţiei configuraţioniste, prin studiul său *Ueber Gestaltqualitäten (Despre calităţile configuraţiei)*, publicat în 1890 [3]. Să urmărim argumentarea lui Ehrenfels numai în ceea ce priveşte explicarea configuraţiilor sonore.

Dacă mai mulţi indivizi îşi reprezintă în conştiinţă fiecare cîte un singur sunet dintr-o melodie pe care au perceput-o şi o au în amintire, nu se poate susţine că este obţinută reprezentarea acelei melodii, deoarece suma reprezentărilor individuale nu redă unitatea melodiei. Este nevoie ca toate aceste reprezentări să existe într-o singură conştiinţă, ca să se poată vorbi de reprezentarea acelei melodii. Aceasta înseamnă crearea bazei fiziologice comune, pentru ca dintr-o pluralitate de reprezentări să se poată realiza reprezentarea unitară a melodiei şi să se poată face posibilă apariţia acelui element nou, pe care căutăm să-l înţelegem şi care este ceva mai mult (*„etwas mehr"*). Existenţa acestei temelii unitare fiziologice poate da naştere la relaţii între reprezentările pe care le avem în conştiinţă despre fiecare element separat.

Scanned with OKEN Scanner

Dacă o melodie, pe care am perceput-o la înălțimea absolută, inițial în tonalitatea *do major*, după aceea o auzim transpusă în tonalitatea *fa diez major*, vom recunoaște că avem două complexe de reprezentări sonore, care parcă sînt formate din părți esențial diferite, dar care în realitate sînt alcătuite din elemente asemenea între ele.

„Căci dacă cineva — cum va fi cazul adesea — reproduce o melodie la o altă înălțime absolută decît cea originală, el nu reproduce astfel suma reprezentărilor parțiale anterioare, ci cu totul alt complex, care posedă numai însușirea că părțile sale stau în relația analogă, cu acelea ale complexului prezentat mai înainte" [4].

Și mai departe : „Această relație este fundamentată după concepția noastră într-un element pozitiv al reprezentării, în așa fel, că una și aceeași configurație sonoră condiționează relații totdeauna egale între elementele substratului sonor (reprezentările sonore parțiale)" [5].

Și mai concret : „De aici reiese evident că melodia sau configurația sonoră este cu totul altceva, decît suma sunetelor parțiale, pe care ea se clădește" [6].

Ehrenfels definește calitățile configuranției astfel : „Prin calități de structură înțelegem acele conținuturi pozitive ale reprezentării, care apar în conștiință legate de complexe de reprezentare, care la rîndul lor sînt formate din elemente separabile unele de altele" [7].

Orice schimbare a conținutului reprezentării unei părți sau unor părți influențează și duce la schimbări în calitățile configurației.

Calitățile configurației au o bază care există în lumea fizică. După felul acesteia (al bazei), ele pot fi împărțite în : calități spațiale (atemporale și calități temporale). Cele atemporale provin din diversitatea înălțimii absolute a sunetelor, a timbrelor acestora și a tipului de construcție, armonică sau polifonică ; cele temporale din diversitatea ritmului. Înălțimea absolută este concepută ca determinare spațială în cîmpul sonor și poate fi judecată în sens orizontal și în sens vertical. Calitățile temporale-deși pornesc prin analogie și gradare, sînt totuși supuse unei variabilități continue, adică posedă o schimbare neîntreruptă.

Înțelegerea acestei temelii este doar o primă treaptă, numai acel stadiu natural-fizic, absolut necesar înțelegerii configurației și calităților ei.

Faptul că Ehrenfels, în fundamentarea concepției sale, a pornit de la o temelie obiectivă, existentă în lumea fizică, a adus acestei direcții psihologice, în istoria psihologiei, denumirea de „naturalistă".

A rămîne însă la acest stadiu de înțelegere, ar însemna că nu s-a realizat nici un progres față de stadiul asociaționist.

Începem să vorbim despre configurație, atunci cînd, cunoscînd părțile, stabilim relații între ele, le contopim într-un întreg, sîntem în stare să ni-l reprezentăm, aducîndu-l din amintire în conștiință și descoperind că acest întreg are (exprimă) „ceva mai mult" care nu este cuprins (conținut) în nici una din părțile sale și pe care l-am descoperit printr-un efort, printr-un proces de abstractizare, el neimpunîndu-se de la sine. Acest efort ajută fantezia noastră să construiască relații între părți, care

Scanned with OKEN Scanner

sînt asemenea, dar pe care diversificîndu-le, opunîndu-le unele altora, pe baza legii contradicției, se pot construi configurații sonore cu infinite calități. În capacitatea fanteziei de a realiza diversitatea calităților constă talentul de creație muzicală, care exprimă acel „habitus" individual, care explică apariția stilurilor muzicale. Combinarea de relații noi pe baza unor atitudini contradictorii față de trecut duce la concepția dialectică în judecarea operei compozitorului, care înseamnă descoperire și orînduire sau organizare de noi calități ale configurațiilor muzicale.

Încheiem considerațiile sumare despre studiul lui Ehrenfels cu constatarea că i-a adus consacrarea ca fondator al psihologiei configurației, direcție nouă în cercetarea vieții psihice, preluată și amplificată de noua școală psihologică din Berlin ai cărei corifei au fost : Max Wertheimer (1880—1943), Kurt Koffka (1886—1941)[8], Wolfgang Köhler (1887—1967)[9].

Pornind de la cercetările făcute în domeniul electricității statice și dinamice de Konrad Lorenz (1903) și aplicîndu-le în domeniul vieții psihice, școala configurației ajunge să dea o nouă interpretare fenomenelor psihice formulînd legile după care se desfășoară procesele psihice : percepția, memoria, gîndirea, afectivitatea și voința, legi care se găseau în germene în studiul lui Ehrenfels.

Școala configurației consideră că, în domeniul percepției, conștiinței i se înfățișează o multitudine de senzații neorganizate, deci un fel de haos, pe care conștiința le organizează sub formă de unități, întreguri sau configurații. Părțile componente nu au existență separată ; ele trăiesc numai prin raporturile existente între ele. Prinderea acestor relații este stadiul ultim al percepției. Ex. : insul obișnuit reușește, ca din multitudinea de sunete muzicale pe care le primește, să le organizeze într-o configurație *(Gestaltung)*, ceea ce înseamnă că a fost în stare să perceapă o melodie. Muzicianul este în stare să se ridice la stadiul ultim al percepției muzicale, adică să prindă și relațiile care există între părțile întregului perceput *(Unverbindung)*.

Insul obișnuit, pe baza unei stări psihice *(Einstellung)*, care uneori este ereditară, este dispus să perceapă configurația sonoră *(Gestaltdisposition)* și să efectueze procesul de configurare *(Gestaltprozess)*. Să reținem aceste două momente psihologice ale percepției muzicale și să le acordăm importanța cuvenită în procesul educației.

Două legi guvernează procesele psihice : una, cu caracter static, „pregnanța celei mai bune forme" și alta, cu caracter dinamic, „întregirea configurațiilor".

Memoria era în concepția psihologilor asociaționiști un proces psihic de : întipărire, păstrare, reproducere și recunoaștere a unor elemente primite în conștiință. Ea se verifică în procesul învățării, de care este strîns legată și care este guvernată de legile asociației și finalității (efectului sau succesului).

Pentru școala configurației, memoria este atitudinea activă a gîndirii, de a prinde și păstra configurații pe baza celor existente și de a întregi pe cele, între ale căror părți au apărut în conștiință unele relații.

Scanned with OKEN Scanner

Procesul învăţării, căruia i se acordă aceeaşi importanţă, trebuie interpretat ca o permanentă structurare a cîmpului perceptiv, realizată pe calea analizei şi sintezei.

Gîndirea organizează noile configuraţii, iar inteligenţa reorganizează, contopeşte noile configuraţii create, în altele mai complexe, sau le descompune pe acestea din urmă.

Şcoala psihologică a configuraţiei, născută din insuficienţele şcolii atomiste asociaţioniste, preconizează existenţa unor legături strînse între toate procesele psihice şi concepe psihicul ca un tot unitar, un întreg indivizibil.

Ea a reuşit să dea o nouă orientare cercetărilor experimentale asupra muzicalităţii, prin eliminarea probelor care se referă la modul de comportare al persoanelor cercetate, faţă de elementele componente muzicale şi prin includerea acelor probe care se referă la conţinutul configuraţiilor : ritmice, melodice şi armonice. Această concepţie a cuprins cu repeziciune activitatea de cercetare din celelalte institute psihologice din Germania şi de peste hotare : Austria, Norvegia, Uniunea Sovietică.

Astfel, în cadrul Institutului de psihologie al Universităţii din Leipzig [10], care începuse cercetări de asemenea natură încă din 1917, între 1926 şi 1928, Martha Vidor realizează cea mai interesantă cercetare asupra muzicalităţii, publicată în lucrarea *Was ist Musikalität ?* (Ce este muzicalitatea ?) [11].

Pornind de la constatarea că în lucrările mai vechi, care tratează muzicalitatea din punct de vedere psihologic, muzica a fost divizată în cele mai mici componente, separat cercetate, punctul de plecare formîndu-l presupunerea că, alcătuirea separată a elementelor muzicale reprezintă explicaţiile fundamentale ale creaţiei muzicale, nu s-a reuşit să se ajungă la creaţia muzicală în adevăratul înţeles al cuvîntului.

Psihologia veche a rămas la elementul acustic şi la teoretizarea lui, nedepăşind stadiul psihologic al sunetelor. „Abia direcţiile mai noi de cercetare psihologică, îndeosebi cele care au în vedere psihologicul ca întreg, au deschis psihologiei muzicii noi drumuri. În acest sens, muzicalitatea poate fi cercetată numai de la datele cu adevărat muzicale şi nicidecum de la elementele acustice componente. Punctul de plecare al cercetărilor trebuie să-l formeze creaţiunile muzicale complete, îndeosebi melodiile“ [12].

Din felul cum au fost alcătuite şi s-au desfăşurat probele de cercetare, precum şi din alegerea persoanelor supuse acestor probe (35 inşi cu vîrsta între 13—15 ani, adică în perioada pubertăţii, cînd se petrec acele căderi brusce ale muzicalităţii depistate în perioada anterioară), Martha Vidor, călăuzită de Felix Krüger şi Friedrich Sander (n. 1889), a reuşit să argumenteze temeinic toate concluziile psihologice la care a ajuns.

Experienţele de ritm muzical existau şi în cercetările mai vechi. Cele asupra melodiei erau cu totul noi. Persoanele cercetate au avut să răspundă la 3 feluri de probe asupra configuraţiilor melodice : întregirea de melodii începute, crearea de melodii pe ritmuri date şi compararea de melodii.

Scanned with OKEN Scanner

Prima probă melodică urmărea să verifice în domeniul auditiv cea de a doua lege a psihologiei configuraţiei „întregirea lor" ; cea de a doua probă, gîndirea muzicală care organizează noi configuraţii ; iar cea de a treia probă coeficientul de inteligenţă muzicală care contopeşte sau descompune şi compară configuraţii mai complexe.

Martha Vidor a constatat, nu fără amărăciune, că memoria muzicală nu este o premisă şi nici o însuşire fundamentală a muzicalităţii. Noi sînt şi consideraţiile cu privire la înţelegerea armoniei şi la contribuţia ei în determinarea muzicalităţii, în funcţie de sistemul tonal şi atonal sau de cerinţele fundamentale ale culturii muzicale. Preocupările cercetătoarei au inclus intervale şi sensibilitatea de diferenţiere a acestora, pornind de la constatarea, că, în cercetările teoretice asupra muzicii şi muzicalităţii, ca şi în practica muzicală, intervalul joacă un rol covîrşitor, fiind considerat un mijloc metodic pentru cultivarea auzului. Nelipsind nici analiza influenţei învăţămîntului muzical asupra rezultatelor cercetărilor întreprinse, concluziile lucrării trebuie cunoscute şi pot fi de folos tuturor celor ce se ocupă de educaţia muzicală.

*

În 1929 apare *Die Entwicklung der Musikalität in den Reifejahren. (Evoluţia muzicalităţii în anii maturizării)* [13] de dr. Maria van Briessen, ca rezultat al cercetărilor întreprinse în cadrul laboratorului de psihologie al Universităţii din Graz [14] (Austria). Cercetarea a fost concepută ca o contribuţie la deschiderea unui mic domeniu în cuprinsul marelui cadru al fenomenelor psihice din epoca de maturizare, în care muzicalitatea merge împreună cu celelalte capacităţi spirituale şi se intercalează fără îndoială în tabloul fenomenelor psihice ale acestei vîrste. Au fost supuşi probelor 123 de tineri şi tinere între 12—19 ani.

Maria van Briessen se declară de la început nemulţumită de definiţiile unilaterale date muzicalităţii de : Theodor Billroth, Max Meyer, W. Wundt, A. Crzellitzer, C. Stumpf şi Géza Révész, definiţii care reprezintă numai părţi separate din conţinutul acestei noţiuni.

Unele din definiţii se limitau la determinarea muzicalităţii numai după probele de percepere şi memorare a melodiilor, unele numai după a ritmului şi armoniei, altele după memorarea intervalelor ; singur Stumpf luînd în consideraţie simţul consonanţei şi disonanţei.

Numărul probelor alese de cercetătoare este de 8. Primele trei : verificarea auzului absolut şi relativ, perceperea intervalelor succesive şi simultane, acordurile, pot fi considerate ca reminiscenţe ale concepţiei psihologice asociaţioniste, de legăturile căreia nu s-a putut rupe ; abia începînd cu proba a patra ea aplică teoria configuraţiei la cercetarea muzicalităţii ; priceperea şi memorizarea melodiilor, priceperea armoniei, ritmului în cuprinsul melodiei, teme de *Einfühlung* şi reprezentări ale fanteziei, trăirea în prezenţa audiţiei muzicale.

Interpretarea rezultatelor cercetărilor reprezintă o contribuţie de seamă la înţelegerea fenomenului de criză care apare în perioada adolescenţei şi a luptei care se dă între diferitele impulsuri, instincte, trăiri,

Scanned with OKEN Scanner

produse ale fanteziei şi activitatea profesională. De o deosebită atenţie se bucură interpretarea diferenţiată a rezultatelor în funcţie de sex. Lucrarea este un ghid sigur la îndemîna oricărui intelectual pasionat de felul în care se conturează şi apoi ajunge să se cristalizeze trăsăturile fundamentale ale personalităţii muzicianului în devenire. Curbele de creştere a sensibilităţii, a reprezentărilor fanteziei şi a trăirilor ne pot explica de ce astăzi tot mai multe fete se îndreaptă spre profesionalismul muzical, datorită hotărîrilor luate în această perioadă de vîrstă şi cît de mare este rezistenţa acestora în timpul activităţii ulterioare din viaţă.

*

În 1926 apărea *Zur psychologischen Bestimmung der Musikalität* (Pentru determinarea psihologică a muzicalităţii) [15] studiul lui Jon Alfred Mjöen, reprezentînd cercetări statistice pe 2500 persoane. Dr. Mjöen, care este cunoscut în istoria psihologiei muzicii ca unul dintre cei mai pasionaţi cercetători ai moştenirii talentului muzical, şi-a propus în studiul sus-menţionat să verifice muzicalitatea numai după capacitatea de a putea cînta (ţine, păstra) o voce inferioară la o melodie dată. Această capacitate, care se exersează în cîntatul pe mai multe voci în învăţămîntul cîntului, este destul de puternic întipărită la diferite persoane. Unele percep cu uşurinţă o a doua voce inferioară, pe cînd altele, după multe străduinţe, nu sînt în stare să înveţe vocea a doua la cele mai simple cîntece. Între aceste două tipuri există diferenţe individuale.

În cercetările sale genealogice, pe bază statistică, Alfred Mjöen acordase o importanţă deosebită acestei capacităţi, pentru că oferea posibilitatea aflării unor măsuri de valorificare, separînd indivizii nu numai în două categorii : muzicali şi nemuzicali, ci şi o diferenţiere mai clară a celor muzicali în : foarte muzicali, muzicali şi puţin muzicali. Chestionarul lui Mjöen este destul de complex alcătuit şi ţine seamă de 10 aspecte pe care le poate îmbrăca activitatea umană în contactul cu practica muzicală.

În interpretarea datelor obţinute sînt analizate alte aspecte legate de tema cercetată : influenţa învăţămîntului muzical, exercitarea profesională, legătura care există între o teorie a temperamentelor şi această capacitate, toate diferenţiate statistic pe cele 2 sexe.

Să reţinem că aplicarea metodei de cercetare a lui Mjöen, la cei care profesează muzica şi pe care îi considerăm muzicali, ne-ar putea aduce surprize prin descoperirea nemuzicalităţii lor ca substrat pe care s-a clădit o tehnică muzicală profesională, aceasta din urmă falsificînd categoriile obiective de apreciere.

*

După Marea Revoluţie din Octombrie, Statul sovietic în realizarea sarcinilor culturale ale socialismului a căutat să găsească o bază ştiinţifică educaţiei muzicale ca fenomen de masă şi îndrumării talentelor spre activitatea profesională muzicală.

În acest scop a fost creat în Moscova un Institut de Stat pentru ştiinţa muzicii, în care cercetările de psihologie muzicală experimentală

Scanned with OKEN Scanner

s-au bucurat de o atenţie deosebită. Grupul de psihologi muzicali aveau în fruntea lor pe Katerina Malţev şi Sofia Balaiev-Exemplarski, personalităţi recunoscute în psihologia muzicii pe plan european. Tînărul colectiv din care făceau parte : M. Serejki, K. Starkov, Barşev, Maria Hrabar-Passek, la care s-au alăturat N. Briusov, P. Renciţki, N. Alexandrov, G. Konîis, K. Eiges, H. Gniesin, N. Koşetov şi E. Rosenov, a reuşit să selecţioneze tot ce a fost valoros din punct de vedere materialist în gîndirea psihologică muzicală europeană din cele două şcoli : asociaţionistă şi a configuraţiei şi să folosească acele principii care erau în concordanţă cu legile asociaţiei, căreia reflexologia pavloviană i-a creat un fundament ştiinţific, aducînd în lumea realităţii practice muzicale şi ideile şcolii psihologice a configuraţiei.

Extragem aceste concluzii din cele 7 studii publicate de grupul menţionat mai sus în anul 1928 [16].

„Cercetarea muzicalităţii este de mare importanţă din punct de vedere teoretic şi practic", spune Sofia Belaiev-Exemplarski ; „ea este importantă pentru scopurile învăţămîntului, pentru selecţionarea elevilor, pentru metodele formării muzicale. Totuşi orice încercare de a rezolva problema structurii muzicalităţii ne scoate din domeniul intereselor practice, aparţinînd psihologiei, esteticii, filozofiei, ba chiar teoriei muzicii, însă în primul rînd psihologiei. Ea va fi cea care va trebui să determine componentele muzicalităţii şi aptitudinile referitoare la aceasta. Trebuie găsite acele aspecte ale percepţiei şi producţiei muzicale care corespund cel mai mult însuşirilor materialului muzical. Teoria despre tipuri care pătrund tot mai adînc în toate domeniile psihologiei, furnizează aci punctele de plecare necesare. Teoria relaţiilor diferitelor însuşiri psihice lasă să se presupună astfel de construcţii tipice ale structurilor, la care conexiunea dintre funcţiunile psihice în aparenţă cam depărtate, este foarte strînsă" [17]. „Prin muzicalitate înţelegem deci capacitatea, respectiv capacităţile care sînt necesare pentru producerea fructuoasă şi executarea muzicii, ca şi pentru priceperea adecvată ei" [18].

Prin cercetările aplicate, şcoala psihologică sovietică a reuşit să verifice existenţa unor corelaţii între aptitudinile muzicale şi celelalte aptitudini la învăţătură, între talentul muzical şi inteligenţă, conchizînd că existenţa muzicalităţii, cu toate aspectele ei, favorizează dezvoltarea multilaterală a personalităţii umane. Şcoala psihologică a servit cu devotament educaţia muzicală a tineretului sovietic din cele peste 200 de şcoli de muzică de diferite tipuri şi rezultatele folosirii metodelor obiective de diagnosticare a muzicalităţii au creat premisele succeselor strălucite ale şcolii sovietice în toate concursurile muzicale internaţionale.

În lumina cercetărilor de psihologie pînă azi se impun obligaţii de ordin educativ. Muzicalitatea se obţine prin educaţie şi numai educaţia poate să o dezvolte. Ea nu se obţine prin noţiuni elaborate, ci numai prin legătura directă, vie, cu muzica. De aceea se impune atenţie la cultivarea muzicalităţii, ţinînd seama de condiţiile psihologice ale procesului educaţional, pentru ca dezvoltarea gustului pentru această artă să-şi poată îndeplini rolul în făurirea personalităţii complete a omului contemporan.

Scanned with OKEN Scanner

NOTE

[1] Creangă, Ion A. — *Măsurarea aptitudinilor muzicale prin metoda testelor.* În : *Revista de psihologie,* Cluj, 3, nr. 2, aprilie-iunie 1940, p. 129—169 ; Giugeca, Liviu — *Cercetări în legătură cu măsurarea aptitudinii muzicale.* În : *Revista de psihologie,* Cluj, 4, nr. 4, oct.-dec. 1941, p. 345.

[2] De la 1896 profesor la Praga. A fost elevul lui Franz Brentano (1838—1917) și Alexius Meinong (1853—1920).

[3] În : *Vierteljahrsschrift für wissenschaftliche Philosophie,* Viena 14, nr. 3, 1890, p. 249—292.

[4] Ehrenfels, Christian von — *Op. cit.,* p. 261.

[5] *Ibidem,* p. 261—262.

[6] *Ibidem,* p. 259.

[7] *Ibidem.* p. 262.

[8] Koffka, Kurt — *Experimental-Untersuchungen zur Lehre von Rhythmus.* În : *Zeitschrift für Psychologie,* Leipzig, 52, 1909, p. 1—109.

[9] Köhler, Wolfgang — *Akustische Untersuchungen.* În : *Zeitschrift für Psychologie,* Leipzig, 54, 1910, p. 241—289 ; 58, 1911, p. 59—140 ; 64, 1915, p. 92—105 ; 72, 1915, p. 1—192.

[10] Condus de Felix Krüger (1874—1948).

[11] *Was ist Musikalität ? Experimentell-psychologische Versuche.* München, C. H. Beck, 1931.

[12] *Ibidem,* p. 2.

[13] Langesalza, Beyer u. Mann, 1929.

[14] Condus de Otto Tumlirz (1890—1957) autor al unor lucrări de cercetarea psihologiei evoluției. Laboratorul psihologic din Graz a fost întemeiat de Alexius Meinong (1853—1920) care de la 1882 a fost profesor în acest oraș. Autor al lucrării *Psychologie der Komplexionen und Relationen,* contribuie la formularea teoriei relațiilor, valorificată de noua școală a configurației din Berlin.

[15] În : *Zeitschrift für angewandte Psychologie,* Leipzig, 27, 3, 1926, p. 217—233.

[16] Maltzew, C. — *Zur Frage der musikalischen Begabungsforschung ;* Maltzew, C. și Serejki, M. — *Prüfung der Musikalität nach der Testmethode ;* Belaiew-Exemplarsky, Sophie — *Grundsätzliches für die Untersuchung der Musikalität und ihrer Elemente ;* Starkow, K. — *Korelation zwischen der Musikalität, Musikleistung und Begabung in einzelnen musikalischen Fächern ;* Maltzew, C. — *Absolutes Tonbewusstsein und Musikalität ;* Barschev, V. — *Das Schaffen des Kindes und die Musikalität ; Hrabar-Passek, Marie — Das Verhältnis der Musikalität zu der Schulbegabung.* În : *Psychotechnische Zeitschrift,* München, 3, 4, 1928, p. 102—116.

[17] Belaiev-Exemplarski, Sofia — *Op. cit.,* p. 107—108.

[18] *Ibidem,* p. 108, col. 2.

Scanned with OKEN Scanner

Petre Lefterescu

Aspecte ale formării muzicianului interpret; principii contemporane în psihologia procesului învăţării

Deşi deosebite formal, creaţia componistică şi interpretarea ca laturi componente ale unui proces unitar de creaţie artistică, prezintă unele trăsături esenţiale comune care le apropie ; atît creaţia componistică muzicală cît şi interpretarea reprezintă traducerea în limbajul sunetelor a unui mesaj informaţional primar, specific. Dacă interpretul conferă acestui mesaj realitate sonoră concretă, efectivă, nu într-o mai mică măsură compozitorul, prin intermediul imaginaţiei sale auditive creatoare îşi poate oferi, numai lui însuşi, o reprezentare imaginativă sonoră, ideală din punctul lui de vedere, a operei muzicale finite.

Pentru ambele ipostaze ale muzicianului — compoziţia sau interpretarea — se pot distinge deci două mari componente comune ale actului creaţiei ;

— capacitatea structurării unui „edificiu" totodată raţional şi afectiv care reprezintă miezul, sensul uman, social şi filosofic al operei muzicale, fenomen care integrează arta în sfera procesului cunoaşterii ;

— întruchiparea acestui sens primordial în mijloacele de exprimare specifice, sonore în cazul artei muzicale.

Aceste două componente ni se prezintă atît independent şi determinate formal, cît şi într-un foarte intim proces de interpătrundere, de osmoză, de determinare calitativă reciprocă.

Mai mult, ele pot fi prezente în mod diferit la diverşi artişti, conform datelor specifice ale personalităţii fiecăruia.

Dacă posibilitatea trăirii intense a sensului operei muzicale caracterizează în special marile personalităţi creatoare, mult mai frecvent se

Scanned with OKEN Scanner

poate constata deplasarea centrului de greutate către latura determinării formal-sonore a operei muzicale.

Întregul proces al formării muzicianului este orientat în sensul celor două obiective fundamentale care prezintă fiecare particularităţi specifice, cerînd deci mijloace de instruire corespunzătoare.

Cu toate că în principiu e dificil de stabilit o ierarhizare a acestor elemente, putem afirma că factorul trăirii interioare a sensului muzicii, conceput drept capacitatea de a sintetiza creator trăsăturile operei muzicale, personalitatea interpretului şi tendinţele filozofice şi sociale ale epocii contemporane interpretului, reprezintă un proces deosebit de complex, de lungă durată şi condiţionat de prezenţa unor anumite particularităţi psihice înnăscute în personalitatea interpretului.

Nu este mai puţin adevărat că şi al doilea factor, al însuşirii mijloacelor de exprimare sonore specifice reclamă aptitudini musculare, neuro-psihice, speciale, însă el prezintă avantajul că poate fi încadrat într-un sistem educaţional, că pot fi stabilite procedee ale procesului învăţării care fac posibilă organizarea şi programarea instruirii, asigurînd în cazurile normale reuşita învăţămîntului.

Un proces de raţionalizare a învăţămîntului muzical, în sensul contemporaneizării obiectivelor şi mijloacelor lui, trebuie să urmărească cele două planuri paralele, dezvoltarea personalităţii artistice a tînărului muzician şi însuşirea elementelor execuţiei.

Învăţămîntul muzical interpretativ oferă prin forma sa individuală un cadru optim creşterii personalităţii artistice, prin contactul tînărului muzician cu experienţa şi sinteza convingerilor artistice ale artistului profesor, prin schimburi de idei, uneori contradictorii, care în toate cazurile fertilizează gîndirea creatoare. Este evident că pentru aceasta profesorul trebuie să posede în acelaşi timp maturitate artistică şi subtilitate pedagogică.

Libera circulaţie a ideilor între elev şi profesor, o atitudine deschisă faţă de problemele fundamentale ale artei, pot întreţine interesul şi dragostea pentru muzică — factor motivaţional al întregii educaţii muzicale.

Formarea personalităţii artistice ne apare ca un lung şi anevoios şir de căutări, un proces de lărgire a unor particularităţi înnăscute ale personalităţii şi de construire pe această bază a unui veritabil „edificiu", în care datele culturii universale şi muzicale servesc unui proces de sinteză, pentru ca gîndirea şi imaginaţia creatoare a artistului să realizeze generalizări largi, să se suprapună idealurilor şi ideilor unei colectivităţi.

Privită astfel, problema formării personalităţii, proces de enormă complexitate şi subtilitate, ridică dificultăţi redutabile în calea încadrării ei într-un sistem educaţional eficient. Fluxul de informaţii, transmiterea de cunoştinţe muzicale studentului, nu poate acoperi în condiţiile tradiţionale decît o parte a educaţiei, de multe ori nici aceasta cu o eficienţă optimă.

Rezolvarea acestei chestiuni esenţiale necesită încă multe eforturi în domeniul pedagogiei muzicale, însă numai contactul efectiv cu marea artă — componistică şi interpretativă — a trecutului şi a epocii noastre poate fertiliza personalitatea artistică a tînărului muzician.

Scanned with OKEN Scanner

A integra viaţa tînărului muzician în lumea muzicii adevărate, iată un obiectiv pe care pedagogul de azi îl poate atinge prin adecvarea metodelor pedagogiei şi cu sprijinul inestimabil oferit de tehnologia contemporană a sunetului şi imaginii, paralel cu dezvoltarea fără precedent a circulaţiei informaţiilor în lumea de astăzi.

*

Cel de al doilea aspect al formării muzicianului, însuşirea resurselor interpretative, prezintă cu totul alte caracteristici. Sensul operei muzicale este un mesaj codificat, tradus, în care combinaţiile anumite ale caracteristicilor sonore au semnificaţii determinate. Însuşirea acestui limbaj necesită pe de o parte asimilarea unor cunoştinţe muzicale specifice, iar pe de altă parte stăpînirea perfectă a sistemului de acţiuni complexe neuro-musculare necesare execuţiei. Aceste acţiuni tehnice prin caracterul lor determinat pot fi supuse analizei, clasificării, încadrării lor într-un sistem organizat.

În instruirea contemporană a apărut un element care poate optimiza în mod cert eficienţa învăţării : programarea.

Elemente de programare au existat în învăţămînt de mult timp, prin aplicarea principiului succesiunii „de la uşor la greu", dar numai în vremea noastră ele au fost raţionalizate, constituite într-un sistem. Programare înseamnă în fond :

— a) stabilirea succesiunii celei mai raţionale, logice a elementelor materiei propuse spre învăţare ;

— b) aplicarea în fiecare caz a procesului corespunzător pentru învăţarea cea mai rapidă şi stabilă.

Caietele de exerciţii şi studii pentru diverse instrumente scrise de-a lungul timpurilor ne oferă un început de programare adesea redus ca eficienţă din cauza necunoaşterii structurii procesului învăţării.

Pentru disciplinele interpretative programarea ar putea fi introdusă pe două planuri :

1) Procedeele tehnice complexe vor fi supuse unei foarte minuţioase analize prealabile pentru stabilirea judicioasă a componentelor simple ; apoi se va fixa coordonarea, ordinea în timp şi proporţia fiecăreia în ansamblul mişcării compuse finale. Fiecare factor tehnic elementar va fi însuşit independent prin exerciţiul adecvat, iar în continuare se va recompune întregul.

Considerăm că în prezent este perfect posibilă organizarea programării pentru însuşirea tuturor factorilor execuţiei, chiar şi a celor mai complicaţi, putîndu-se utiliza şi maşinile de instruire după adaptarea lor la specificul muzical (combinarea cu filmul şi magnetofonul).

2) Poate fi programată învăţarea unor formule tehnice-muzicale, aşa cum apar ele în lucrările muzicale din repertoriu, tot prin stabilirea operaţiilor simple componente.

Pentru celelalte discipline muzicale cu caracter teoretic sau practic programarea şi învăţarea cu ajutorul maşinilor speciale este relativ uşor aplicabilă. Vom cita aici posibilităţile de educaţie programată a auzului, simţului ritmic, armoniei, contrapunctului, stilurilor muzicale şi multe alte domenii de aplicare eficientă a principiilor de raţionalizare a învă-

Scanned with OKEN Scanner

țării. Amintim numai un tip de mașină de instruire programată pentru dezvoltarea simțului ritmic descrisă de B. F. Skinner, în care elevul trebuie să producă treptat structuri ritmice tot mai complexe, existînd posibilitatea controlului și corectării permanente a execuției elevului [1].

Sistemul de instruire programată și cu ajutorul mașinilor de învățat, degrevînd profesorul de sarcina aridă a predării cunoștințelor și deprinderilor preliminare, îi lasă posibilitatea să-și dedice toate forțele și întreaga competență dirijării și orientării ansamblului procesului educațional muzical al studentului, deplasînd astfel centrul activității educatorului în sfera infinit mai importantă a formării personalității artistice a tînărului muzician.

Aprofundarea procesului complex al învățării de către psihofiziologia contemporană, pe baza datelor școlii fiziologice ruse și behavioriste americane oferă astăzi și posibilitatea unei raționalizări a metodelor aplicate în predarea propriu-zisă și preconizează modificări fundamentale ale raporturilor tradiționale dintre educator și elev.

S-a putut stabili că întregul proces al învățării este condiționat de două raporturi esențiale între personalitatea subiectului și acțiunea urmărită : relația de „întărire" și relația „aversivă".

Relația de întărire — concepută ca o formă de condiționare operantă — reprezintă stabilirea unui raport favorabil între acțiunea propusă și consecințele ei. Proces psihologic subtil, cu implicații biologice și sociale, relația de întărire se produce atunci cînd la efectuarea de către subiect a acțiunii urmărite se intervine cu un răspuns favorabil, care aplicat sistematic duce la însușirea acțiunii.

Relația aversivă reprezintă un fenomen de respingere a unei acțiuni neplăcute. Această formă îmbracă aspecte foarte subtile de multe ori paradoxale. Ne vom mărgini să menționăm că multe din metodele tradiționale de predare, bazate pe obligația elevului de a-și însuși anumite cunoștințe, generează la acesta răspunsuri aversive, adesea disimulate aparent, dar sesizabile din plin în slaba eficiență a învățării.

Cunoscînd acestea, o pedagogie muzicală rațională înseamnă și aplicarea unor forme de predare care să stimuleze natural interesul elevului pentru muzică, evitîndu-se la maximum orice factor care ar putea duce la o reacție aversivă. Subliniem caracterul de extremă complexitate și subtilitate al acestor relații psihice, care dirijează întregul proces al instruirii în direcția dorită sau cea contrară.

Factorii de condiționare operantă, de întărire, relativ mai ușor de aplicat la elevii de vîrstă mai mică, se stabilesc cu oarecare dificultate la artistul în devenire, cu o personalitate în curs de conturare, solicitînd întreaga competență a educatorului și totodată o atitudine sinceră, deschisă față de sine și de elev.

NOTE

[1] Skinner, B. F. — *La révolution scientifique de l'enseignement*. Bruxelles, Dessart, 1969.

Scanned with OKEN Scanner

STUDII — ANALIZE

Scanned with OKEN Scanner

Mircea Dan Răducanu

Concertul pentru pian şi orchestră de Paul Constantinescu

De la structură la interpretare

În peisajul deosebit de bogat şi variat stilistic al muzicii concertante pentru pian româneşti, *Concertul pentru pian şi orchestră* de Paul Constantinescu reprezintă un punct nodal al evoluţiei acestui gen. Aşa cum arăta şi Vasile Tomescu [1] „venind după creaţii datorate compozitorilor Sabin Drăgoi, Dimitrie Cuclin, Stan Golestan, Filip Lazăr, Dinu Lipatti, Hilda Jerea, Iuliu Mureşianu, Alexandru Velehorski, dintre care unele s-au impus ca valoare fiind distinse cu premiul «George Enescu», *Concertul* de Paul Constantinescu a deschis drumul unor lucrări ca acelea realizate de Pascal Bentoiu, Dan Constantinescu, Valentin Gheorghiu, Liviu Glodeanu, Alfred Mendelsohn, Carmen Petra, Aurel Stroe, Sigismund Toduţă".

Momentul apariţiei acestui concert (anul 1953) ne îndeamnă desigur la o analiză lucidă în ceea ce priveşte măsura în care el reflectă evoluţia şi înnoirile aduse de către compozitorii primei jumătăţi a acestui secol în dezvoltarea genului. Este acest concert care a suscitat atît interes şi chiar entuziasm în ţară şi peste hotare o culme a pianisticii moderne? Sau este o piesă singulară, de excepţie, aparţinînd unui creator român, saturată de transfigurarea melosului folcloric românesc, şi care se impune în primul rînd printr-un funciar patos naţional?

Este şi firesc, ca la jumătatea secolului XX, cînd fuseseră deja scrise monumentalele concerte ale lui Rachmaninov, Prokofiev, Bartók etc., să ne punem întrebarea în ce măsură s-a simţit influenţa lor în creaţia concertistică a compozitorilor noştri. Departe de a urmări o evoluţie pianistică masivă şi strălucitoare în sine, cum a fost cazul con-

Scanned with OKEN Scanner

certelor citate, Paul Constantinescu, continuînd într-un fel maniera înaintaşilor săi Sabin Drăgoi, Filip Lazăr şi Dinu Lipatti, a urmărit o reducere a mijloacelor la extrem, o simplitate şi o claritate deosebită atît a formei cît şi a scriiturii solistice şi orchestrale.

În contextul concertelor „monumentale", această piesă, care în ciuda economiei mijloacelor folosite este de o rară strălucire pianistică, poate să pară simplistă sau chiar facilă, dar aceasta numai la o privire superficială. Dacă ne gîndim însă la scriitura unor concerte apărute tot în prima jumătate a acestui secol cum sînt cele de Ravel, Britten sau Stravinski, vom înţelege însă mai bine către ce ideal a tins ilustrul nostru compatriot. Nu este vorba bineînţeles de paralelisme forţate între idealuri estetice îndepărtate, dar se cere o cît de schematică situare a lucării în ceea ce priveşte scriitura solistică şi orchestrală într-un ansamblu stilistic adecvat.

În adevăr, *Concertul* lui Paul Constantinescu este foarte accesibil datorită simplităţii şi expresivităţii sale, şi totodată deosebit de dramatic datorită unei construcţii arhitectonice de maestru. El vădeşte o influenţă de necontestat a compozitorilor secolului trecut în ceea ce priveşte rigoarea şi precizia formală, care se îmbină cu o măiestrită şi totodată originală transfigurare a melodiei populare româneşti. Filiaţii directe nu se pot stabili, însă sînt incontestabile eforturile compozitorului de a se situa pe drumul pianisticii franceze, sclipitoare, colorate, apelînd la citate folclorice directe numai „cînd este vorba de episoade muzicale sau de sentimente lirice sau statice" [2], adesea cu iz lăutăresc.

Pe această linie a lui Vincent d'Indy, Ravel şi chiar Poulenc, Paul Constantinescu construieşte un concert care respiră, în primul rînd prin substratul modal al discursului muzical ca şi prin tehnica modulării continue, aerul unei autentice opere româneşti.

Dacă compozitorii francezi menţionaţi au mers în genere pe linia coloritului pastoral-exotic în sine, desfăşurîndu-şi discursul muzical cu o mare libertate, operele lor nu au reuşit în general să se ridice peste o anumită facilitate a conţinutului, nereuşind şi chiar neintenţionînd să creeze ciocniri dramatice şi desfăşurări de profunzime simfonică. Scriitura caustică de mare vervă şi prospeţime, armonia îndrăzneaţă bazată pe moduri, paralelisme, şi chiar pe acea voluptate a „notelor false" (vezi partea II-a a *Concertului în Sol* de Ravel, sau *Concertul „Cîmpenesc"* de Francisc Poulenc), s-au dovedit suficiente în aceste cazuri dînd naştere unor piese saturate de originalitate.

Nu acesta a fost şi drumul folosit de Paul Constantinescu în *Concertul* său. Preluînd o mare parte din arsenalul mijloacelor pianisticii franceze moderne, el a creat o solidă construcţie dramatică care se bazează tocmai pe soliditatea formei clasice.

La Constantinescu, principalul mobil al desfăşurării conflictului este modulaţia. „Modulaţia — spune el într-un articol aflat în manuscris, citat de Vasile Tomescu [3] — este elementul care dinamizează muzica, o ridică la culmi de expresie, lucru de care muzica actuală are nevoie neapărat, iar tehnic-armonic ea se efectuează fie prin sensibile armonice, fie prin alte elemente caracteristice".

Scanned with OKEN Scanner

Astfel, alături de structurarea formală clasică, generatoare prin ea însăşi de conflicte şi dezvoltări, principiul modulaţiei continue este cea mai importantă componentă a măiestriei cu care acest concert a fost scris.

Ea se îmbină însă cu folosirea ingenioasă a modurilor naturale şi a prelucrării motivice măiestrite. Spre deosebire de Ravel, unde modulaţiile neaşteptate sau suprapunerile şocante duc la sentimentul unor echivocuri tonale, Constantinescu, abordînd o viziune modală chiar în major-minor, apelînd la continua cromatizare şi orientare depresivă sau expansivă a sferei tonale, creează în ciuda acestor fluctuaţii continue, senzaţia de stabilitate şi echilibru.

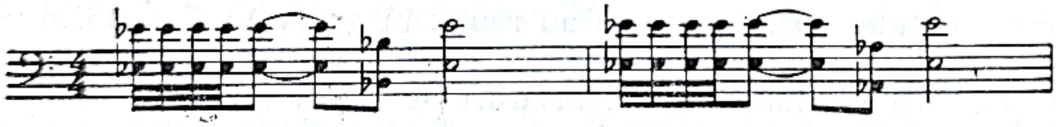
În general audierea *Concertului* ne face să simţim apropierea unei opere autentice de nobilă inspiraţie, care cu toate că-şi trădează la tot pasul sursa folclorică, se constituie, într-o adevărată operă de artă.

Ne propunem, ca în cele ce urmează să aprofundăm compoziţia structurală a opusului studiat, pentru ca pe această bază să putem descifra în continuare valenţele interpretative ce se află încorporate în el.

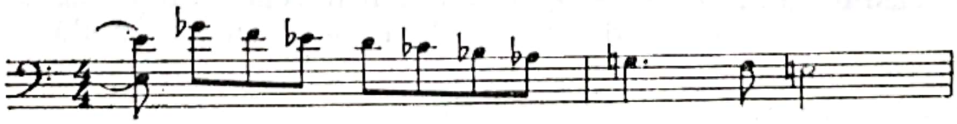
*

Prima parte, scrisă în formă de sonată, se deschide cu o introducere — „Sostenuto", un moment de reculegere care parcă ne anunţă o apropiată încleştare dramatică — care însă va fi curmată brusc prin trecerea neaşteptată la expunerea primei teme a allegro-ului de sonată, schimbînd atmosfera sumbră într-una luminoasă şi plină de energie. Această introducere se cere însă privită cu mai multă atenţie decît a fost pînă acum [4], căci după părerea noastră ea conţine în esenţă o parte importantă din materialul de construcţie pe care se bazează întreaga lucrare.

În primul rînd se cuvine să remarcăm că motivul ritmic din măsurile 1 şi 2, adică prima parte a frazei introductive expuse în *mi bemol* :

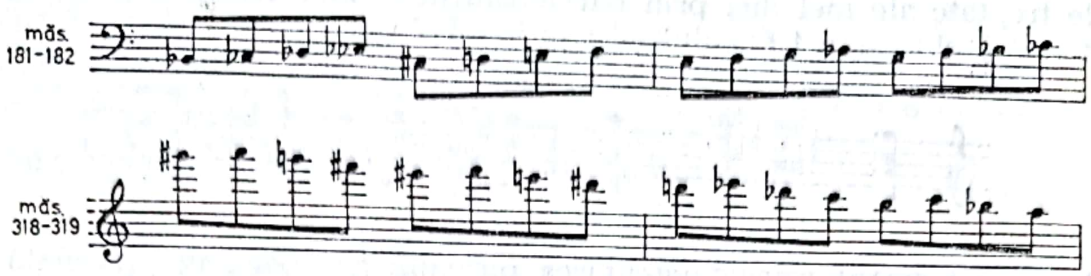


are o importanţă de leitmotiv în desfăşurarea dramatică a lucrării, dat fiind faptul că apare în afară de momentul de culminaţie a dezvoltării primei părţi (în care precede, ca în introducere apariţia primei teme din cadrul reprizei) şi în episodul median al părţii secunde unde aduce aceeaşi încordare şi solemnitate (măsurile 57, 58, 60 la orchestră şi măsurile 71 şi 81 la pianul solist) asigurînd totodată şi unitatea tematică a primelor două mişcări. Partea a doua a frazei introductive (măsurile 3—4) este o scară coborîtoare formată din două tetracorduri frigice micşorate pe care le putem considera ca celulă generatoare a întregii mişcări :



Scanned with OKEN Scanner

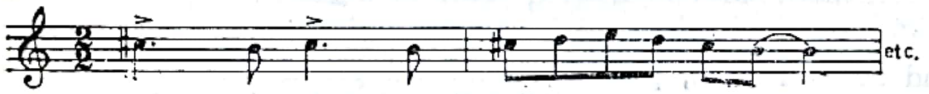
Tetracordurile frigice apar însă de regulă în sens ascendent — cu ordinea sunetelor schimbată, sau combinate cu tetracorduri dorice, făcînd mai dificilă recunoaşterea lor la prima vedere :



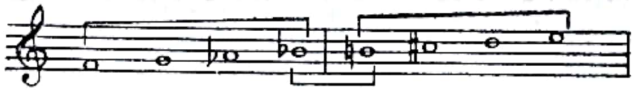
După expunerea frazei introductive în *mi bemol* minor, urmează o trecere bruscă la *mi minor* cu un caracter expansiv, urmînd ca printr-un crescendo susţinut de ritmurile alămurilor să se pregătească deslănţuirea ideii principale.

Nu putem trece însă cu vederea că aceste două măsuri de crescendo (9 şi 10) conţin sîmburele ritmic al primei teme (doi trohei) care va fi exploatat din belşug pe parcursul allegro-ului de sonată. El apăruse de fapt în măsura 4-a, dar trecuse neobservat datorită modulaţiei neaşteptate de aici.

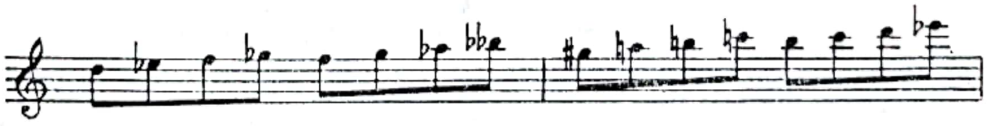
Iată deci că această scurtă introducere conţine în mare concentraţie întreg materialul de construcţie al primei mişcări, şi după cum vom vedea, nu numai al ei. Am semnalat acest lucru dat fiind semnificaţiile deosebite pe care particularitatea structurală semnalată le poate îmbrăca în procesul interpretării. „Allegro"-ul se deschide prin atacarea ideii principale, jucăuşă şi veselă, într-un frigian cu sextă mare.



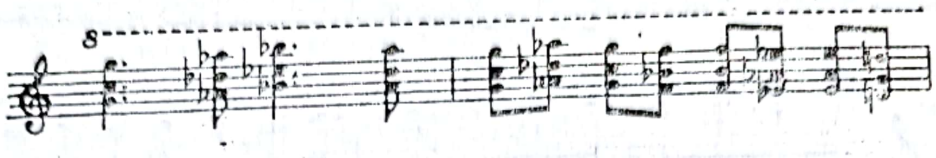
Aşa cum am arătat mai sus, aici întîlnitm în altă organizare melodică elementele expuse în introducere : ritmul trohaic şi tetracordul frigic, căruia i se alătură aici două tetracorduri dorice. În „Muzica" nr. 6/1959 Aurel Stroe şi Adrian Raţiu remarcă : în aceste două tetracorduri :



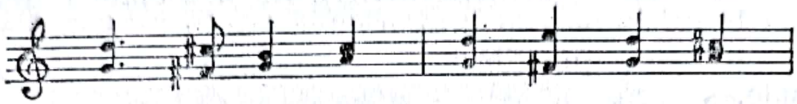
„fiecare sunet devine sensibil datorită distribuţiei semitonului din două în două trepte. Această structură conferă o notă aparte discursului muzical prin gradul de sensibilitate sporită ce ne aminteşte de folclorul sud-estului european". A doua frază este compusă din reluarea celei dintîi, la interval de semiton, la care se adaugă o secvenţare ascendentă a tetracordului frigian micşorat :



În continuare, pînă la apariţia grupului tematic secund „pianul atacă două elemente derivate, dar cu personalitate sonoră distinctă primul de ordin armonic, aducînd acorduri cu fundamentala pe fiecare dintre sunetele treptate ale melodiei prin paralelism de cvinte etc. şi ritmic, reprezentînd prelucrarea troheului şi a piriculuí în secvenţe.



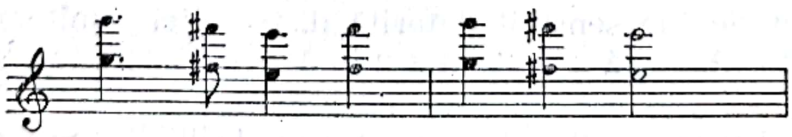
Al doilea element relevă potenţarea piriculuí în spondeu, precedată de troheu, armonia centrîndu-se din nou pe cvinte“ [5].



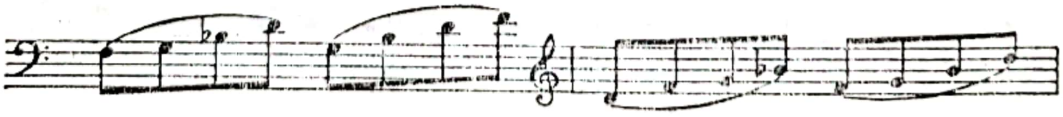
Puntea, alcătuită din materialul folosit pînă aici, ne conduce într-o atmosferă impresionistă, delicată, la expunerea ideii secunde. Ea apare la oboi şi clarinet şi este derivată tot din troheul de bază (♩. ♪), aici pe valori dublate : 𝅗𝅥 𝅗𝅥

Reluînd această ideie, pianul o dezvoltă printr-o serie de secvenţe modulante, care, pe măsura amplificării sonore tensionează treptat discursul muzical atît prin repetarea ei obsedantă cît şi prin salturile depresive şi expansive ale modulaţiei. De remarcat, este caracterul totuşi nostalgic, interiorizat al acestei culminaţii, datorat în mare măsură şi modului minor atît de insistent subliniat.

Dezvoltarea debutează cu un episod orchestral în care sînt prelucrate ideile expoziţiei. Pianul intervine alternînd o nouă variantă a celulei ritmice generice : ♩. ♪

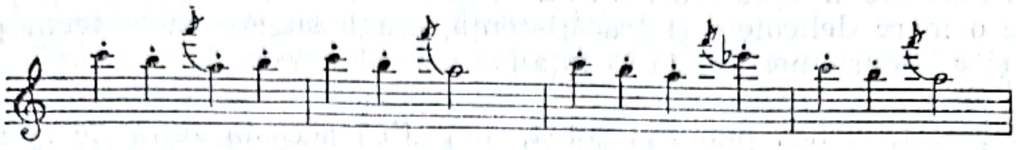


cu elemente din acompaniamentul ideii secunde :



Scanned with OKEN Scanner

Din care, organic se naşte o ideie aparent nouă, dar derivată strîns ritmic şi chiar intonaţional din materialul anterior :

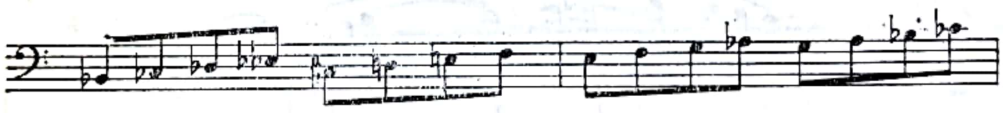


Ea ne duce cu gîndul la *Concertul în Sol* de Ravel :

Prelucrarea făcută de pian se bazează apoi pe îmbinarea primei idei în formă secvenţată modulantă, cu o dezvoltare amplificată de acompaniamentul sincopat la mîna stîngă a ideii recent apărute în dezvoltare.

În momentul de maximă tensiune astfel creat apare în valori augmentate ritmul dramatic din introducere, amintindu-ne ca procedeu de *Simfonia a IV-a* de Ceaikovski. Aici, motivul are un plus de dramatism, datorită armoniei foarte dense şi voit aspre (acorduri de nonă). Trecerea la repriză se face cu aceeaşi dezinvoltură şi producînd acelaşi efect asupra ascultătorului ca şi trecerea de la introducere la allegro-ul de sonată. Tema viguroasă şi proaspătă răsună din nou cu energie la coarde în acompaniamentul ostinat de arpegii al pianului.

Ideea secundară este expusă în *mi* major (adică la omonima majoră). Prelucrarea ei, care, aşa cum arată şi Vasile Tomescu [6], „recuperează relativ slab prezenţa în dezvoltare, pregăteşte pianul solist pentru cadenţă". Aici sînt readuse şi prelucrate tetracordurile frigice micşorate alternate cu tetracorduri dorice.



Momentul solemn, care precede începutul cadenţei este bazat pe transfigurarea acordică masivă a ideii secunde, întreţăiată de arpegii cu tendinţe lidiene (*la* diez în modul de *mi*), aspect pe care de altfel îl putem observa şi în arpegiile ce acompaniază tema principală a concertului (măsurile 11,13 etc.).

Cadenţa nu este un pretext de etalare a virtuozităţii solistului. Ea respiră parfumul unei autentice pagini româneşti prin combinarea măiastră a intonaţiilor doinite cu cele vesele, ritmate. Aici este prelucrat şi transfigurat aproape tot materialul melodic al primei părţi. Astfel troheul devine dînd o deosebită vigoare discursului muzical. Apoi apare şi ideea din dezvoltare, prelucrată la ambele mîini pentru a duce la reluarea ideii secunde, expusă acordic, cu inflexiuni eroice, întreţăiate din nou de aceleaşi arpegii cu tentă

lidică. Sfîrșitul cadenței, vădit onomatopeic, dezvoltă pe baza nucleului trohaic inițial o serie de triluri sclipitoare împletite cu arpegii cu parfum modal (din nou treapta 4-a ridicată în modul de *mi*). Acest episod pastoral de o mare delicatețe și transparență, parcă sugerează cîntecul păsărilor, și o bucurie nestăvilită în fața frumuseților naturii.

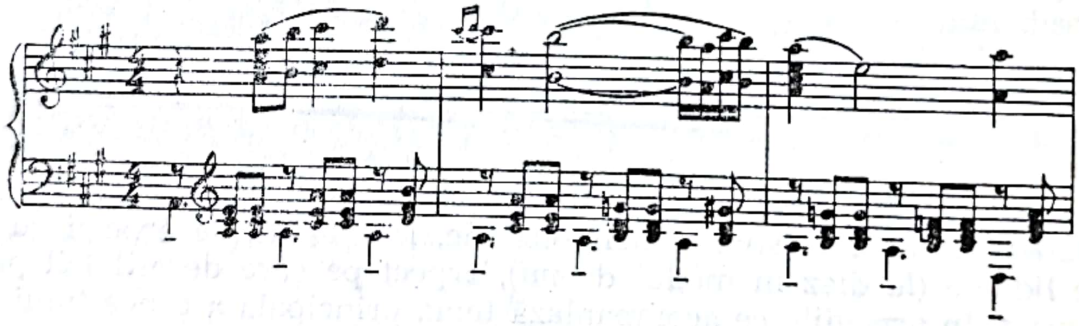
Reluarea de către orchestră a ideii principale în acompaniamentul sclipitor al trilurilor pianului solist, amplifică această stare de spirit și duce la o culminație în care cei doi parteneri — pianul și orchestra — se unesc într-un mare elan încheind prima mișcare a concertului într-o atmosferă festivă, de mare strălucire.

Partea a doua „Andante", este scrisă în formă de lied : două secțiuni extreme cantabile, în *fa* major, încadrează organic un episod median de mare sugestivitate în *Mi bemol*. „Desăvîrșita stăpînire a mijloacelor de construcție, a formei muzicale pentru realizarea integrală a conținutului, care este una din caracteristicile talentului creator al lui Paul Constantinescu, nu reiese nicăieri atît de clar ca în această parte a lucrării. Acest „Andante" de o mare frumusețe este remarcabil nu numai prin conținutul său expresiv, dar și grație unei desăvîrșite unități stilistice ; nu este o frază, un motiv din această parte care să nu aibă un caracter popular, să nu derive din vocabularul muzicii populare" [7].

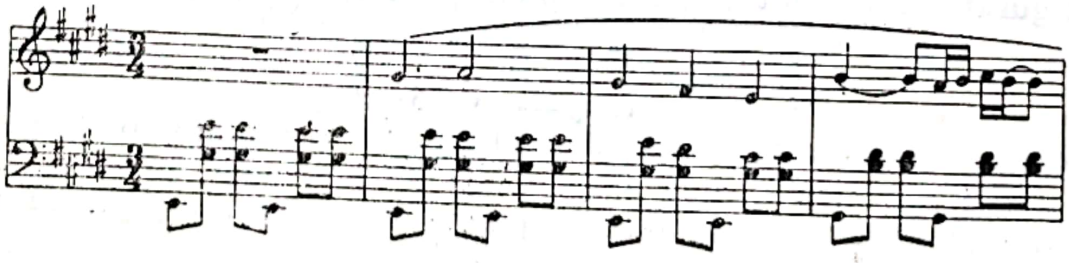
Prima idee, o melodie caldă și expresivă expusă de instrumentul solist, conferă întregii mișcări o atmosferă de reculegere de un lirism reținut.

„Prin cromatizarea în sensul depresiv al acestui ionic pe *la*, melodia își caută mereu puncte de sprijin ceea ce-i imprimă un caracter de temă dramatică deschisă, la care făcea aluzie compozitorul" [8] într-un interviu dat la radio.

Acompaniamentul discret al mîinii stîngi structurat pe o metrică de 8/8 (3+3+2) creează un efect aparte prin corelarea lui cu melodia mîinii drepte care se desfășoară în 4/4.

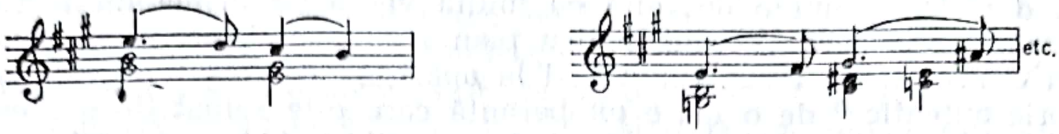


Se cuvine însă să amintim că același procedeu îl găsim în partea a doua „Adagio assai", a *Concertului în Sol* de Ravel : aici acompaniamentul structurat pe 6/8 se subordonează melopeei în 3/4 a mîinii drepte creînd același efect special.



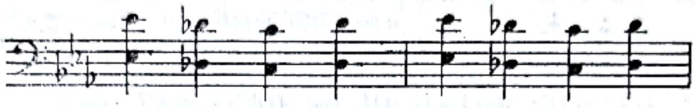
Desfășurarea melodică care urmează, vădit influențată ca manieră de aceeași lucrare de Ravel, ne aduce una după alta, noi inflexiuni doinite, înșirate unele după altele într-un elan de melodie nesfîrșită colorată cu melisme și ecouri de cîntece de jale.

Unitatea tematică cu prima parte se vede în prezența ostentativă a troheului generic :



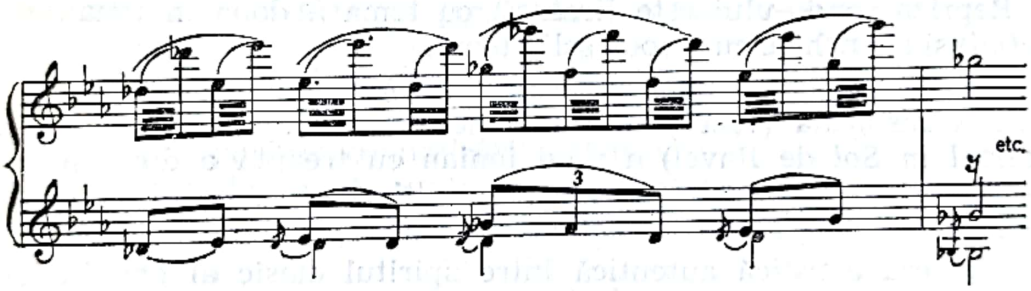
de asemenea, semnificativă este apariția în măsurile 21—22 a scării de două tetracorduri frigice micșorate.

Înaintea episodului median, remarcăm o scurtă dezvoltare orchestrală în care recunoaștem două elemente : primul, derivat din ideea apărută în dezvoltare :

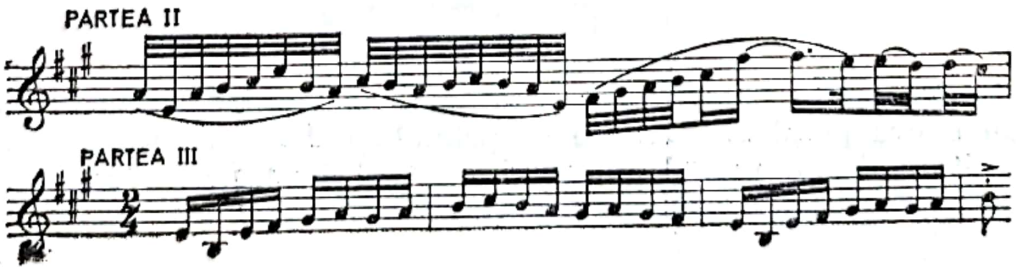


iar al doilea, însuși motivul ritmic al introducerii care aduce cu sine în afară de sentimentul unității tematice și o atmosferă de încordare dramatică, sensibilizînd ascultătorul pentru ambianța de mare poezie a episodului median.

Se aud parcă tălăngile oilor care pasc pe un tăpșan, însoțind cîntecul de dor al ciobanului :



Este o pagină de mare sugestivitate plastică care se distinge nu numai prin ingeniozitatea scriiturii pianistice, dar și prin orchestrația de o mare frumusețe coloristică. Reluarea primei idei, amplificată și susținută de ansamblul orchestral este acompaniată de pian în valori de treizecidoimi, procedeu care iarăși ne duce cu gîndul la partea a doua a *Concertului în Sol* de Ravel. Demn de reținut este motivul în jurul căruia se desenează toate ghirlandele pianului, deoarece el constituie nucleul melodic al primei teme a finalului :

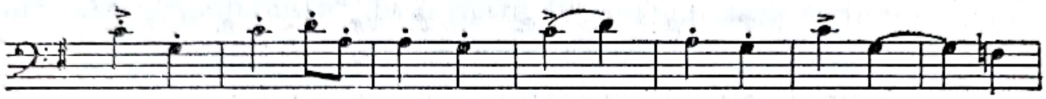


Scanned with OKEN Scanner

Mişcarea se încheie în aceeaşi atmosferă de reculegere în care începuse, în sunetele discrete ale celestei, colorate de arpegiile tînguitoare ale unui ionian cu sextă mică.

Finalul, un rondo sclipitor debutează cu o ideie a cărei sorginte am arătat-o mai sus. „Unduiri strălucitoare, repezi, sînt aduse la unisonul clarinetelor, fagoturilor şi corzilor într-un mixolidic dinamizat ritmic“ [9]. Reluînd ideia, pianul o dezvoltă cu multă vervă pe principiul toccatei (amintind de celebra *Toccată* pentru pian a autorului, scrisă în acelaşi an cu *Concertul* — 1952), conducînd la apariţia unei noi teme, un citat folcloric autentic [10] de o mare exuberanţă care este reluat de orchestră într-un dialog cu pianul, şi trecut prin tonalităţile de *Si bemol* şi *Mi bemol*. Cupletul este format din cîteva idei caleidoscopic expuse, care se nasc una din alta, în care se observă din nou obsesia formulei ritmice a troheului.

Partea mediană — Piu mosso — aduce la corni, viori şi viole, intonaţii de colind :



Atmosfera creată de introducerea acestui episod mai calm (este expus în valori mai mari) în vîltoarea de şaisprezecimi este de un mare efect, mai ales că i se adaugă şi frumosul colorit mixolidian. După cîteva dialoguri delicate între solist şi orchestră, motivul de colind se reia amplificat în stil fugato de către întregul ansamblu pînă la readucerea cu măiestrie (tonal şi structural) şi în mod organic a primei idei.

Repriza rondo-ului este firească, cu tema a doua în tonalitatea de bază (*mi*) şi se încheie cu o codă sclipitoare.

Concertul se încheie în pasajele strălucitoare ale pianului prin intonarea răspicată (vezi şi ultimele două măsuri ale primei părţi din *Concertul în Sol* de Ravel) a unui ionian cu treapta a doua şi a şasea coborîte urmată de sublinierea pentru ultima oară a lui la diez lidic într-un arpegiu viguros care conduce la cadenţa pe Mi major.

„Sinteza artistică autentică între spiritul clasic al genului şi melosul folcloric, între tehnica tradiţională şi specificul ritmic modal şi arhitectonic al melosului popular, între rigorile formei clare, direct sesizante şi fantezia bogată a personalităţii autorului, între influenţele unor compozitori consacraţi, uneori vizibil prezente şi gustul ales, echilibrat, rafinat latin al autorului, *Concertul pentru pian şi orchestră* de Paul Constantinescu a dovedit toate însuşirile unei creaţii de adîncime artistică şi în acelaşi timp de mare popularitate. Este prima lucrare a şcolii noastre naţionale care a cucerit repertoriul permanent şi opinia muzicală românească şi străină“ [11].

*

Desigur că în faţa celui ce-şi propune să tălmăcească acest concert se pun cîteva probleme izvorîte în primul rînd din structura textului, din scriitură, deci din stilul compoziţiei şi apoi din transcendenţa acestuia în planul semnificaţiei artistice, a sensului estetic.

Scanned with OKEN Scanner

Pornind deci de la cunoaşterea amănunţită a semanticii concertului, ne propunem în continuare să relevăm cele mai importante coordonate ale interpretării.

Credem că nu trebuie uitat în primul rînd că este vorba de o lucrare autentic românească, de inspiraţie naţională, chiar atunci cînd nu se merge pînă la citatul folcloric original. Interpretarea deci trebuie să respire încă de la primele măsuri aerul unei piese româneşti care, între intonaţiile dramatice, încordate, sau intens lirice, doinite şi exuberante, optimiste şi năvalnice, parcurge un evantai foarte divers şi colorat de stări sufleteşti pe care interpretul nu şi le poate apropia într-adevăr decît prin ataşarea sa sinceră la melosul popular românesc.

În al doilea rînd, trebuie avut în vedere tiparul clasic foarte clar, lipsit de licenţe în pofida bogatei inspiraţii melodice, în care este turnat acest conţinut cu o măestrie rar întîlnită. Forma, în acest caz trebuie folosită cu iscusinţă de către interpret pentru a închega cu mai multă claritate şi vigoare logica unui discurs aparent atît de liber, şi în fapt atît de măiestrit cenzurat de către raţiune.

În fine, se pune problema caracterului concertistic al lucrării ; rolul solistului nu este exacerbat ca în marile concerte scrise în acest secol, dar nici redus la acela al unui instrument obligat. Partitura solistică prezintă şi ea din acest punct de vedere o unitate în diversitate, căci există în concert atît pasagii în care pianul se contopeşte în ansamblul orchestral construind împreună edificii cînd lirice cînd dramatice, dar şi momente de reală bravură instrumentală în care solistul îşi poate desfăşura calităţile de virtuoz. Trebuie însă să remarcăm că aceste pasagii nu sînt niciodată supuse gratuităţii, ele nefiind scrise pentru satisfacţia unui joc strălucitor în sine, ci pentru a exprima totdeauna o intensă vibraţie artistică.

Nu există de fapt în această splendidă lucrare nici o măsură de umplutură, nici un pasaj „de trecere", nici un colaj artificial în care să se facă simţită întreruperea comunicării artistice.

Totul, de la prima pînă la ultima măsură este atît de organic legat încît sarcina interpretului sensibil şi inteligent este din capul locului simţitor uşurată.

Să relevăm în continuare parcurgerea lucrării, ocupîndu-ne de astă dată de problemele interpretative, în măsura în care acestea pot fi surprinse raţional şi exprimate prin mijloace verbale.

Introducerea solemnă a cărei structură — saturată de celule generatoare — am analizat-o mai sus, se cere interpretată într-o manieră care fără să meargă spre un caracter retoric, şi fără să se limiteze la o expunere obiectivă, să se situeze între aceste două extreme şi să se bazeze pe o vibraţie autentică a artistului.

Grupul ritmic de la mîna dreaptă trebuie scos „en dehors" faţă de stînga pentru a-l face astfel mai pregnant şi mai clar (stînga prin armonicele sale numeroase, împiedecă aici — dat fiind şi rapiditatea

Scanned with OKEN Scanner

treizecidoimilor — claritatea perfectă a perceperii acestui ritm atît de important în arhitectonica primelor două părți ale concertului).

În măsura 3-a, scara coborîtoare formată din tetracordurile frigice mișcorate se cere cîntată cu fiecare sunet apăsat, în aceeași manieră ca și primele două măsuri (adică mîna dreaptă în evidență).

În măsura 4-a este necesară o subliniere a surprizei armonice *mi bemol* minor — *mi* minor. În continuare, reluarea frazei inițiale în *mi* minor, trebuie să ducă la o tensiune care să nu trădeze surpriza din măsura 11: declanșarea allegro-ului de o atît de neașteptată factură. De aici începînd, ritmul trohaic va deveni atotstăpînitor și este de dorit ca interpretul să-l respecte cu strictețe în orice combinație ar apărea. Astfel în intervenția solistică din măsura 26 trebuie să se continue cu naturalețe ritmul identic intonat anterior de către suflători. Aceeași precizie ritmică combinată cu o sclipire deosebită se cere în măsura 32 unde octavele și cvintele paralele trebuie să creeze o atmosferă de voioșie nestăvilită, debordantă; abia cu măsura 43 ea tinde să se liniștească făcînd loc în măsura 47 unei atmosfera calde, intens expresive care printr-o metamorfoză abilă trebuie să ducă la figurațiile cuprinse între măsurile 53 și 65, depănate într-un pianissimo înfiorat de prospețimea modulației și de așteptarea apariției temei secundare.

Aceasta, după ce a fost intonată de oboi, clarinet și violonceli în „Stesso tempo (ma tranquillo)" se cere atacată de către pian într-o mișcare ceva mai largă și cu un caracter epic mai pronunțat. Reluarea de către violonceli a aceleiași teme trebuie acompaniată cu multă discreție de către pianist, fără ritmizări forțate, lăsînd melodia să se depene nestingherită. Măsura 88 presupune continuarea firească a frazei de către solist de astă dată cu intenții de ușoară amplificare sonoră dar și agogică, care, prin secvențele următoare va trebui să ducă la punctul culminant marcat de acordurile repetate ale pianului secondat de suflători, cu care se și încheie de fapt expoziția. Pentru reușita artistică a acestei culminații se impun însă cîteva observații: mai întîi este necesar ca fluxul dinamic să fie atent dozat pentru a evita atingerea nuanței de forte înaintea măsurii 103. Apoi arpegiile mîinii stîngi trebuie să se desfășoare discret, cu excepția basilor care trebuiesc ușor evidențiați și — bineînțeles — prinși în pedală.

De asemenea se impune ca începînd cu măsura 112 să se statornicească tempo-ul inițial: (doimea = 100), pentru ca dezvoltarea (începînd cu măsura 120) să se poată desfășura cu o vitalitate susținută, reluînd spiritul primei idei (măsura 11 și următoarele). Toată această secțiune — a temei secundare — se cere deci interpretată cu multă fantezie, folosind rubatto-ul cu discernămînt și tinzînd spre crearea unui contrast evident cu materialul sonor adiacent.

Pasajele din cadrul dezvoltării se cer executate cu discreție în nuanțe care să nu depășească pe cea de *mf*.

Noul motiv de la măsura 161 va suna sticlos și insinuant și se va amplifica treptat pînă la măsura 177 după care urmează o subliniere anume a ritmului:

Scanned with OKEN Scanner

pentru a da mai multă pregnanţă fugato-ului înfiripat între pian şi orchestră.

Marele crescendo dintre măsurile 189 şi 198 trebuie să se finalizeze prin prezentarea motivului ritmic iniţial cu multă impetuozitate şi volum sonor. Opinăm că acest moment de semnificaţie leitmotivică în dramaturgia concertului să fie executat într-un tempo aproape de două ori mai lent, adică aproximativ : 𝅗𝅥 = 69 şi molto sostenuto, la care să se adauge şi un ritenuto bine dozat în măsura 211. Structurat asemănător cu introducerea, cu deosebirea că scara coborîtoare este executată de către orchestră (măsurile 200—201 şi 206—207) acest episod se cere executat deci într-un tempo apropiat de cel iniţial, care pe valori de două ori mai mici are indicaţia metronomică a autorului : ♩ = 69

Totodată trebuie speculat dialogul instrumentului solist cu orchestra, scoţîndu-se în evidenţă atît ritmul sacadat al pianului cît şi scara coborîtoare la orchestră.

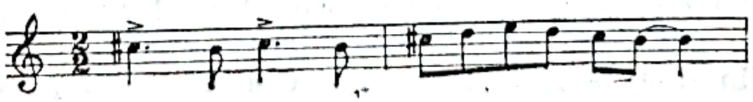
Interpretarea reprizei nu va aduce nimic nou pînă la reluarea ideii secunde în *mi* major, unde spre deosebire de expoziţie, pianul se rezumă doar la o prezentare, rămînînd orchestrei sarcina să o dezvolte. Acest episod străbătut de prelucrarea insistentă a nucleului tetracordic frigian micşorat, duce la prezentarea în măsura 334 a ideii secunde într-o formă apoteotică, pregătind cadenţa.

Aici se cuvine să se creeze un efect agogic special, care să pună în evidenţă atît caracterul sclipitor al acestui pasaj de dezvoltare, cît şi cadenţa propriu-zisă : de la măsura 256 se statorniceşte un tempo pochissimo meno mosso (propunem acest tempo care permite ideii lirice să fie mai calmă şi mai expresivă). Dar acest tempo, pe măsura augmentării dinamice devine o frînă şi de aceea trebuie neapărat grăbit. Aceasta se va face în măsurile 304—307, astfel încît în momentul începerii pasajelor din măsura 308, să se atingă deja tempo-ul iniţial.

Tot astfel, la „Poco sostenuto" (măs. 334) se va lărgi tempoul punînd accentul asupra caracterului festiv al momentului. De asemenea, scările coborîtoare care urmează vor trebui să ne amintească încordarea din „Introducere", urmînd ca după o calmare cvasi-improvizatorică în măsurile 347—352, să se desfăşoare cadenţa.

Aceasta, structurată caleidoscopic, cere din partea interpretului realizarea unei mulţimi de inflexiuni dinamice şi agogice. Prima frază :

derivată din tema principală :



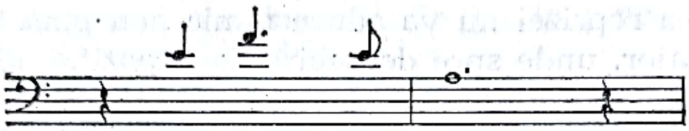
Scanned with OKEN Scanner

se cere dezvoltată într-un stretto și într-un crescendo organic pînă la coroana din măsura 364.

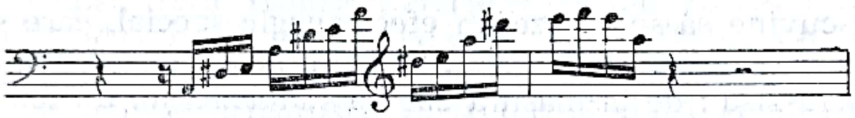
După două pasaje tipic cadențiale, ambele ducînd la coroane, se trece la prelucrarea variantei ideii principale apărute în dezvoltare (măsura 161).

Sunetul mîinii drepte va fi sticlos și fraza va fi dusă cu mult elan înainte ; reluarea motivului la mîna stîngă și apoi din nou la dreapta va fi însoțită de o susținere din ce în ce mai febrilă a acestui vîrtej înaripat de joc. Punctul culminant (măsura 389) trebuie scos în evidență prin crearea a trei planuri sonore. Primul :

va fi executat în ff cu multă emfază și patos. Al doilea,



în forte, ca o intervenție a unui alt instrument, iar al treilea :



în piano — pînă la mf, în stilul arpegiilor unei harpe care umple cu armonia lor acidă (*re diez* lidic) durata de notă întreagă a sopranului, altfel dificil de susținut expresiv la pian.

Despre momentul următor arătam mai sus că are un caracter onomatopeic. Atît trilurile în valori din ce în ce mai mici, cît și ghirlandele de șaisprezecimi sînt variante românești ale unor procedee frecvente la impresioniști. Pentru reușita deplină a acestui episod propunem ca legato-ul existent între nota cu tril și cea fără tril, să fie respectat întocmai, făcîndu-se și cîte o cezură expresivă între aceste grupuri.

Tot așa, cezurile notate cu (') cerute chiar de autor, din măsurile imediat următoare.

Momentul reluării la orchestră a primei teme trebuie subliniat de către solist prin cîteva elemente. În primul rînd trilul trebuie să fie extrem de des și de penetrant, apoi pînă la măsura 430 se va crește încontinuu și în fine, la fiecare schimbare a sunetului pe care se efec-

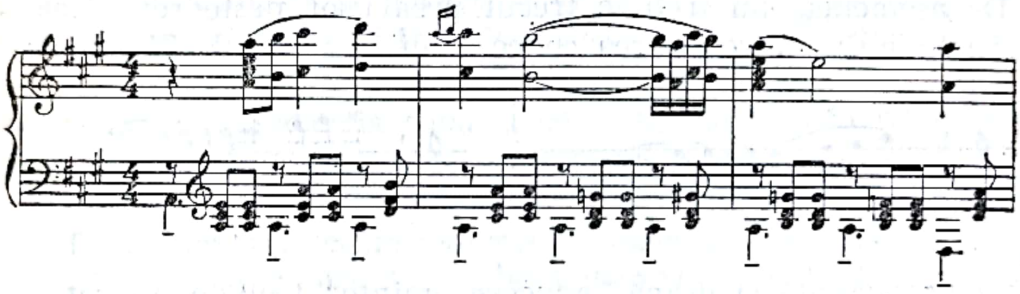
Scanned with OKEN Scanner

tuează trilul se va da un accent expresiv, care să imprime nerv şi vitalitate sporită episodului.

De aici încolo, în cadrul unei coda ample, reluarea unor motive şi nuclee ritmice se va face cu un plus de elan dînd strălucire discursului.

Astfel de la măsura 464, cînd tema iniţială apare într-o haină festivă, pianul, speculînd cvintele din bas prinse în pedală, va creea o ambianţă în măsură să amplifice armonic şi dinamic întreaga ţesătură orchestrală. Acest episod poate fi executat puţin mai aşezat ca tempo, urmînd ca de la măsura 480 să se reia tempo-ul : ♩ = 69 cu care se va şi încheia prima mişcare.

Partea a doua, „Andante", debutează după cum am văzut, cu un solo al instrumentului solist. Important este aici ca metricile de 4/4 şi 8/8 (3+3+2) să se desfăşoare nestingherit, făcîndu-se auzite cu naturaleţe tocmai neconcordanţele accentelor. Acest lucru nu va trebui însă să ducă nici la deformări — prin scoaterea exagerată în evidenţă a mîinii stîngi, şi nici la transferul accentului de la mîna stîngă (optimea a 4-a) la mîna dreaptă (nota *si*) dat fiind că acest sunet stă pe timp slab şi este totodată şi un început de frază (măsura 3).

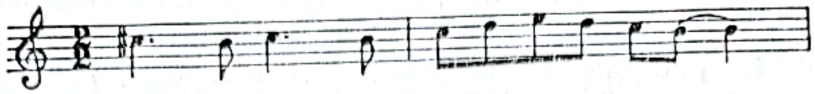


Tot aşa şi în măsurile următoare. Deci poliritmia se cere speculată pentru a da un iz improvizatoric acestui moment nostalgic, dar cu multă finețe şi bun gust.

În melopeea doinită care urmează se cer reliefate cîteva aspecte esenţiale ale textului. Este vorba atît de scara coborîtoare de două tetracorduri frigice micşorate care apare în măsura 21 la mîna stîngă şi trebuie scoasă discret în evidenţă (ca şi în măsurile 24—25, unde e modificată), cît şi de cîntecul de jale exprimat atît de plastic prin succesiunea de două cîte două şaisprezecimi începînd cu măsura 27, care trebuiesc executate în afara rigorii stricte, într-un rubato de inspiraţie folclorică. Întreaga perioadă pînă la măsura 40, inclusiv se cere „dusă" cu un aer nostalgic trist şi interiorizat. Tempoul va încetini din ce în ce mai mult, bineînţeles în limitele echilibrului şi bunului gust.

O dată cu măsura 41 se impune reluarea tempo-ului iniţial, iar motivul :

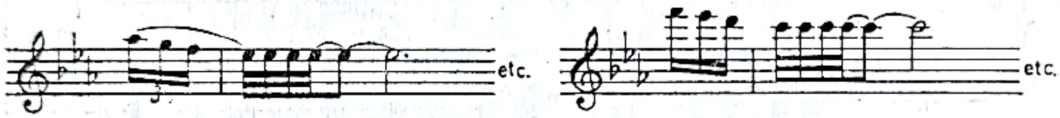
ca și secvențele ce urmează, se cer scoase în evidență fiindcă reprezintă o metamorfozare a temei din prima parte :



Tot așa și măsurile 46—47 care sînt construite tot pe baza tetracordurilor coborîtoare. Printr-o culminație dinamică judicios gradată se pregătește tensional episodul orchestral următor în care după cum am văzut se reiau elemente tematice (măsurile 53—54 și 57—58, 60).

Episodul central al părții a doua necesită, așa după cum l-am prezentat mai sus, o sugestivă realizare onomatopeică. Mîna dreaptă trebuie să execute tremolo-urile cu multă finețe și sclipire, în vreme ce stînga doinește într-un rubato cvasi-improvizatoric. Un efect special se impune însă aici, și anume alternarea măsurilor 65, 67—68, 75, 77—78, expuse în acest ton doinit și liber, cu respectiv măsurile 66, 69, 76, 79 în tempo giusto, în care șaisprezecimile și treizecidoimile au un rol deosebit de mare în crearea atmosferei poetice.

De asemenea, nu trebuie trecut prea ușor peste revenirea leitmotivului ritmic din introducerea concertului în măsurile 71 și 81 :



Această neașteptată și gravă „aducere aminte" trebuie discret scoasă în evidență, creînd un contrast de mare efect.

Apariția temei inițiale la orchestră — espressivo, molto cantabile legato — acompaniată de trizecidoimile solistului, ridică o subtilă problemă de ansamblu. Este vorba de relativ stricta evoluție ritmică a pianului care se suprapune desfășurării acestei melodii largi și nesupusă tiparului metric — la orchestră. Efectiv pianul trebuie să realizeze un acompaniament de mare finețe dar totodată să aducă un parfum de tălăngi întregind astfel atmosfera poetică rustică a acestui episod.

În frazele de încheiere, rolul pianului este de simplu acompaniator în nuanțe foarte delicate ; în ultimele două măsuri poate fi creat un efect deosebit dacă sînt scoase în evidență notele de *fa becar* (caracteristica ionianului cu sextă mică) succesiv la dreapta, la stînga, și din nou la dreapta. Mai ales că acest moment este precedat și secondat de intervențiile plîngătoare ale celestei pe același *fa becar* care aduce atîta nostalgie într-un mod atît de expresiv ca cel ionian.

Prima ideie a finalului trebuie bine ritmată și cîntată cu bravură. Stînga se va situa tot timpul „în umbra" mîinii drepte, dîndu-i posibilitatea să strălucească și slujindu-i ca rezonator discret. Tema din măsura 42 va fi la fel de sclipitor cîntată iar verva nu se va domoli nici

Scanned with OKEN Scanner

o clipă pînă la măsura 114 cînd apare episodul central. Totul trebuie deci cîntat într-un iureş năvalnic pînă la apariţia intonaţiilor de colind din măsura 121. Optăm aici pentru un tempo ceva mai aşezat, deci „pochissimo meno mosso" — în loc de „piu mosso", pentru a pune mai bine în valoare intonaţiile acestui cîntec, şi totodată pentru a creea un contrast agogic mai clar. Reintrarea solistului în măsura 153 va menţine aceeaşi atmosferă liniştită şi uşor melancolică. În schimb este necesar ca între măsurile 179 şi 182 să se execute un accelerando de natură să ducă în măsura 183 la tempo-ul iniţial de presto : ♩ = 152

Astfel motivul colindului va căpăta o energie deosebită care se va amplifica pe parcursul tratării lui contrapunctice începînd cu măsura 202, şi va pregăti în acelaşi timp într-un iureş vertiginos — în crescendo — reluarea refrenului printr-un contrast dinamic neaşteptat.

În încheierea acestei părţi, coda, de o mare strălucire instrumentală, trebuie executată ţinînd seama de necesitatea dozării tensiunii şi nuanţei pe o suprafaţă de aproximativ 50 de măsuri. De aceea, se impune ca în prima mare frază de saisprezecimi să nu se depăşească nuanţa de forte şi totodată în măsura 395 să se pornească chiar de la pianissimo urmînd ca acest crescendo să ducă la ff în măsura 411 care va fi susţinut pînă la sfîrşit.

Iată-ne ajunşi aşadar la capătul celor trei părţi atît de diferite şi totodată atît de înrudite ale acestui concert.

Unitatea interpretativă — evident izvorîtă din cea structurală — trebuie să fie realizată de către interpret în primul rînd prin găsirea unei tonalităţi afective unice care să străbată întreaga partitură, ceea ce este o sarcină extrem de dificilă. Apoi este imperios necesar ca această măiastră construcţie a concertului, bazată pe un material ritmic şi intonaţional originare din care se dezvoltă încontinuu variante melodico-ritmice cu expresivitatea foarte diversă, să fie astfel expusă auditorului încît să-i transmită sentimentul soliditătii şi omogenităţii construcţiei lucrării.

În ceea ce priveşte cele mai fine inflexiuni ale interpretării, ele ţin de personalitatea şi talentul fiecărui interpret, neputîndu-se transmite prin intermediul unei lucrări teoretice. Ne-am străduit doar să atragem atenţia asupra celor mai importante trăsături stilistice precum şi asupra modului cum trebuiesc ele reliefate de către interpret. Scopul nostru nu a fost de a da soluţii interpretative finite, fapt de altfel imposibil de realizat numai prin mijloace verbale ; am încercat doar să venim în ajutorul celor care, studiind această perlă a genului concertant românesc, doresc s-o aprofundeze şi să ajungă la descifrarea frumuseţilor pe care autorul le-a cuprins în ea cu o rară măiestrie.

Fără îndoială, *Concertul* de Paul Constantinescu este cu adevărat reprezentativ pentru şcoala componistică românească şi se cere studiat cu atenţie de către tînăra generaţie de pianişti, care are de învăţat din el tot atît de mult ca şi dintr-un concert clasic.

Scanned with OKEN Scanner

NOTE

[1] În monografia *Paul Constantinescu*, Bucureşti, Ed. muzicală, 1967, p. 345.

[2] Dintr-un interviu dat la radio de Paul Constantinescu.

[3] Tomescu, Vasile — *Paul Constantinescu*, Bucureşti, Ed. muzicală, 1967, p. 349.

[4] Tomescu, Vasile — *Op. cit.* Vancea Zeno — *Concertul pentru pian şi orchestră de Paul Constantinescu.* În : *Muzica*, Bucureşti, 3, nr. 3, martie 1953, p. 59 ; Stroe, A. şi Raţiu A. — *Modurile împrospătează melodia.* În : *Muzica*, Bucureşti, 9, nr. 6, iunie 1959.

[5] Tomescu, Vasile — *Op. cit.*, p. 348.

[6] *Ibidem*, p. 350.

[7] Vancea, Zeno — *Op. cit.*, p. 59.

[8] Tomescu, Vasile, *Op. cit.*, p. 350.

[9] *Ibidem*, p. 353.

[10] Jocul *Mărunţelul cules* de Bartók şi publicat în *Cîntece populare româneşti din Bihor*, Bucureşti, 1913.

[11] Tomescu, Vasile — *Op. cit.*, p. 353.

Scanned with OKEN Scanner

Gheorghe Firca

Tehnica de variaţie şi structura armonic-contrapunctică în „Divertismentul rustic" de Sabin Drăgoi

Aşezarea acestei lucrări a lui Sabin Drăgoi în cadrul stilistic firesc implică discernarea ingenuităţii fruste precum şi a soluţiei componistice simple, dar în acelaşi timp complexe, ce constituie temeiurile profesionale ale plămădirii ei. Ar putea să apară această îngemănare de caractere drept o curiozitate, dacă am raporta-o *grosso modo* la ceea ce momentul, marcat prin cîţiva ani gravitînd în jurul lui 1928, înfăţişa, ca tendinţe relevabile, inclusiv în scrisul acelor compozitori care au consolidat mişcările naţionale din primele decade ale secolului sau au vădit un interes pentru materialul ingenuu, bogat în resurse înnoitoare, de origine folclorică. Stravinsky depăşise, după *Les Noces* (1917), stadiul „primitivismului", obţinut prin exploatarea melosului arhaic, aflîndu-se în plină perioadă neoclasică ; Janacek, în *Missa glagolitica* şi în *Sinfonietta,* ca şi Enescu în *Sonata „în caracter popular românesc"* (1926), încercau, fiecare pe căi proprii, esenţializarea intonaţiilor şi ritmurilor din folclor sau recrearea, aluzivă uneori, din *morfeme primare* a unui discurs asemănător celui folcloric ; Bartók, după ce depăşise, la rîndu-i, din 1919 perioada expresionistă, căuta în *Cvartetele de coarde nr. 3 şi nr. 4* (1927, 1928), o revoluţionare a limbajului, călăuzindu-se de un acelaşi principiu al esenţializării elementelor folclorului ; Mihail Jora, în baletul *La piaţă,* scris în acelaşi an cu *Divertismentul,* „creează" un discurs coerent, într-o logică tradiţională (a unei tradiţii recente, evident), în care microstructura vădeşte o prealabilă asimilare a intonaţiei populare.

Scanned with OKEN Scanner

Pare curios, aşadar, că un compozitor se mai gîndeşte la utilizarea, pe de o parte, a folclorului autentic, aşa cum este el şi cum rezultă din recoltele culegătorului, fără o intervenţie apriorică asupra elementelor micro-structurale (melodie, ritm), iar pe de alta, la adoptarea unei tehnici clasice, şi nu a unei tehnici manifest contemporane, deduse din material şi care, singură, să justifice, de pe poziţii novatoare, însăşi raţiunea pentru care a fost preferat acest material autentic. Rezerva unor compozitori, inclusiv a capilor de şcoală amintiţi, precum Bartók şi Enescu, faţă de utilizarea ca atare a materialului folcloric este probată de înseşi cazurile relativ rare (la Bartók pot fi citate *Rapsodiile pentru vioară şi orchestră*, *Dansurile româneşti*, *Colindele*, unele miniaturi şi părţi din *Mikrokosmos*, la Enescu *Poema Română*, *Rapsodiile*, momente din lucrările programatice din ultima fază de creaţie), în care aceşti creatori au recurs la citat, renunţînd la principiul dominant adoptat ; căci rezerva priveşte, de fapt, închiderea „în sine" a produsului unei culturi, „minore" cum spunea Blaga, dar care, nu mai puţin valoroasă şi posedînd propria morfologie, nu trece în corpul celeilalte culturi, al celei „mari", decît cu riscul anulării, desacralizării şi alterării morfologiei sale originare [1]. Nici chiar un limbaj şi o tehnică dedusă din materialul primitiv, proiectate spre viitor, nu pare să fi reţinut, în cele din urmă, atenţia tuturor (astfel Stravinsky), şi teama de necunoscut a determinat întoarcerea la albia stilistică a tradiţiei europene. Cu atît mai mult, un limbaj şi o tehnică, precum aceea a lui Sabin Drăgoi, în care clasicul este preluat ca principiu şi nu ca stil (fiind exclusă orice apropiere de neoclasicismul epocii, stilistic şi stilizator prin vocaţie), puteau stîrni nedumerire şi conştiinţa unui alt risc : aruncarea nu numai în afara prezentului, ci, chiar în afara oricărui alt timp istoric.

Aceştia sînt termenii cu care se jonglează ori de cîte ori intervine în judecăţile de valoare istorismul plat şi nefondat pe datele fenomenale ale creaţiei. Or, datele oferite de *Divertismentul rustic* al lui Drăgoi dezic — vom vedea pe parcursul analizei — în cîteva puncte importante teoretizările de acest nivel. Înainte însă de a purcede la analiza propriu-zisă, va trebui să mai stăruim asupra unor condiţii — în cele din urmă, tot istorice — care se aplică într-un mod particular lucrării, şi care explică destinul acesteia în funcţie de condiţiile româneşti.

Ceea ce înfăţişează, componistic, *Divertismentul rustic* în peisajul artei muzicale autohtone, adică acea necesitate interioară — chiar dacă tîrzie, raportînd faptele la timpul istoric — de a da expresia clasică cea mai directă unei opere, nu este întru totul singulară. Ea poate fi asemuită expresiei similare a lucrărilor enesciene din prima perioadă de creaţie (între care *Octetul*, *Dixtuorul*, *Sonata nr. 1 pentru pian şi vioară*), în care, fără nici o intenţie de a sonda stratificările stilistice anterioare, se căuta un acelaşi echilibru al elementelor componente ale operei, în virtutea aceleiaşi logici şi aceloraşi legi ale clasicităţii ; deosebirea fundamentală rezidă însă în materialul propriu-zis utilizat de fiecare dintre cei doi compozitori, o noutate semnificativă impunîndu-se prin gestul utilizării exclusive a materialului anonim autentic [2]. O atitudine clasicistă este proprie şi operei lui Andricu ; dar, în timp ce la Andricu, clasicul este o manieră, mergînd pînă la mimarea unor formulări de nuanţă roccoco [3] şi cărora românescul li se adaugă numai superficial [4], la Drăgoi,

Scanned with OKEN Scanner

în consens cu prima tentativă enesciană, întîlnim acel alt clasic, de atitudine, de esență, de care vorbeam.

Scris pe o distanță de timp (1924—1928) în care autorul a elaborat, integral sau parțial, două dintre lucrările dramatice relevabile, opera *Năpasta* și oratoriul *Constantin Brâncoveanu*, *Divertismentul rustic* (distins în anul terminării sale, 1928, cu „Premiul Enescu") își însușește în același timp caracterele unui crez estetic, ale unui program stilistic și ale unei *ars poetica* ce materializează într-o formulă sintetică și de puritate creatoare, în și prin specificul artei sunetelor, gîndirea sa componistică.

Încercînd a ilustra, în plan muzical, unele dintre principiile expuse, pînă aici, ne-am propus investigarea pe cale analitică a primei părți a *Divertismentului*. Considerăm fără echivoc această primă parte ca avînd incifrate generos și clar principiile de la care se reclamă construcția, particularitățile discursului și expresia. Deținînd prin complexitate (chiar și prin amploare) ponderea pe care o reclamă de obicei prima mișcare de ciclu, prima parte nu se constituie, în viziunea autorului, ca o formă de sonată. „Clasicismul" compozitorului se vădește, deci, nu academizant ci unul creator, activ, critic, préferînd regulii excepția ; forma aleasă pentru această mișcare introductivă este aceea de *variație* (întîlnită, cu titlul de abatere de la regulă, ca înlocuitoare a cadrului de sonată, chiar în unele lucrări clasice). Căci forma de variație este : 1. Mai puțin constrîngătoare la anume rigori de ordin tonal și, de aici, la o anume discursivitate bazată pe logica înlănțuirilor tonale ; 2. Variația este mai adecvată tratării „variate" și, în același timp, lasă identic cu sine însuși materialul de proveniență folclorică, ceea ce corespunde, iarăși, normelor generale după care se orientează compozitorul ; 3. Forma de variație se dovedește — cum vom vedea în continuare — permeabilă față cu mai multe dintre principiile variației înseși și compatibilă a se asocia cu altele dintre formele statuate de tradiție.

Întreaga parte se constituie într-un ciclu de 3(4) variații pe două teme ; schema formală generală este aceea a unui lied mare A—B—A' ; atît secțiunea mare A cît și secțiunea mare B corespund expunerii fiecăreia dintre cele două teme (tema principală 1° și tema secundă 2° [5]) ; revenirea simetrică a secțiunii A (A') reprezintă o reexpunere concomitentă a *temei 1° și 2°* ; secțiunea B, un fugato, *tema 2°*, se închipuie ca o axă de simetrie a formei de lied ; variațiile propriu-zise, cele mai explicit formulate, corespund subsecțiunilor *b* și *a'* ale secțiunii *A* ; elementul „variație" propriu subsecțiunilor *b* și *a'*, se impune prin anumite particularități și în secțiunile *B* și *A'* (v. schema generală anexată).

A, (a), Tema 1°. Este subsecțiunea ce constituie expunerea propriu-zisă a temei principale. Tema 1° posedă — asemeni cîntecului de stea [6] cu care este identică — toate caracteristicile unei teme de coral, ceea ce are directe consecințe asupra spiritului unora dintre variații. Tratată, deci, în maniera coralului, armonia urmărește atît relevarea clară a pilonilor ei (pe timpi tari și semi-tari) cît și „curgerea" vocilor interioare, din care rezultă uneori sunete de pasaj sau trepte intermediare. Preponderent tonală, în conformitate cu caracterul major-tonal al melodiei, armonizarea recurge, chiar de la început, și la unele relații modale (rectificate „dominantic" prin situarea lor la cvintă) dintre treptele secun-

Scanned with OKEN Scanner

dare, „tolerabile", se știe, chiar în acest climat tonal, dar realizează și o inflexiune modulatorie tonală spre dominantă (β). Relațiile tip care se impun aici vor constitui un punct de plecare pentru transformările modale ulterioare. Prima relație α (I—VI—II—V_5^6—I—V_4^7 —[3]) conține formula cadenței autentice, întretăiate de alăturarea, în relație reciproc-dominantică, a treptelor VI—II. A doua relație, α' (I—(V^6)—VI—IV——II—V_5^6—I), derivată din precedenta, prin deplasarea treptei I-a pe anacruză extinde înlănțuirea, permițînd includerea treptei IV într-o succesiune de asemeni modală (VI—IV—II). Ultima relație, (V^2—I^6—V_4^6——I—II_5^6—V^{-7}—I) reprezintă formula tipică a cadenței tonale autentice. Aceasta va fi reluată, cu unele modificări ce nu dezic spiritul tonal, în cele trei complemente cadențiale, ori de cîte ori întorsătura melodică cadențială reapare.

Revenirea celor trei complemente cadențiale în cursul părții conferă muzicii o atmosferă evocatoare, de rememorare tematică. Aceste complemente au, de aceea, un caracter mai mult static decît dinamic, și pun punctul de greutate pe aspectul cadențial, întreg complementul putînd fi considerat o *mare cadență armonică*. Cadențele, în general, sînt în *Divertisment*, asemenea puncte de repaos și de legătură, „prin coroane", dintre secțiunile și subsecțiunile formei —, aflate încă sub imperiul unui tip static de articulații ale formei, proprii variației (spre deosebire de cadențele formei de fugă sau ale celei de sonată, ce au fost „topite", prin cromatizare și prin dizolvarea funcțiilor, în fluxul continuu, propriu dialecticii acestor forme), dar care conțin, indubitabil, cele mai semnificative elemente de armonizare tono-modală.

(*b*), *Variația I*. Prima dintre variații și a doua dintre subsecțiuni se manifestă prin instaurarea unui pronunțat caracter de metamorfozare melodică. Tema, la vocea „tenorului", un veritabil *cantus firmus*, este aceeași temă a coralului secțiunii precedente, transcris de data aceasta *giusto*, fără opririle pe coroane. Variațiile celorlalte voci se realizează contrapunctic (cu sugerarea unor imitații la cvintă și la octavă); în ansamblu, întreaga subsecțiune îmbracă aspectul unui travaliu de *coral variat*. Din punct de vedere armonic, structura relațiilor din *tema 1°* se păstrează, asistînd aici doar la o figurare melodică a componentelor armoniei. O singură abatere de la tiparul armonic se face simțită în fugitiva inflexiune mixolidică, de o măsură, (casetată prin linii întrerupte în schemă), inflexiune extrem de importantă pentru pregătirea „psihologică" a întregului climat tono-modal ce va urma, după consumarea celui de al doilea complement cadențial.

(*a'*), *Variația II*. Concepția modală a lui Sabin Drăgoi și, îndeosebi, ideile sale cu privire la armonizarea modală se concretizează aici cu elocvența unei pagini de referință. În planul formal al ciclului, această subsecțiune readuce, în virtutea realizării simetriei liedului mic (*a-b-a'*), *tema 1°* a coralului. Armonic, compozitorul realizează *aprioric* o armonie *integral mixolidică*, considerînd necesar a face să concure în acest scop toți parametrii : structură melodică (reductibilă implicit la scara modului respectiv), structură a acordurilor, relații melodico-armonice, cadențe [7].

De aici, bemolizarea treptei VII : o singură dată în melodie (în măsura antepenultimă) unde înlocuieşte sensibila *do* major-ului şi peste tot, în acorduri, dînd naştere unor acorduri noi faţă de acelea propuse în subsecţiunea *a* şi relaţii mixolidice specifice. Urmărind transformările pe care formulele primei subsecţiuni le comportă aici, vom constata (v. înlănţuirea α″) atît păstrarea pilonilor marcaţi, de exemplu, de treptele I, VI, II, dar şi înlocuirea acelor funcţii care confereau caracter şi stabilitate edificiului armonic tonal major-minor prin funcţii modale. Astfel, acordului treptei V, dominanta, i se substituie acordul *si* bemol — *re* — *fa*, al treptei VII, ce hotărăşte caracterul modului (inclusiv în inedita, chiar strania, cadenţă finală γ) ; aceeaşi dominantă tonală, majoră, este redată prin negativul ei minor (în relaţia V^0 — I) ; în sfîrşit, inflexiunea modulatorie, la dominanta lui *sol* major, β devine în β′ o frumoasă *semicadenţă modală*[8] prin înlănţuirea IV^7—VI^7—II, pregătită de aceasta, deja semnalată succesiunea în α şi X′ , dar care aici are un rol specific de subliniere *prin chiar „treptele modale"* a modului în morfologia sa integrală (menţionăm că această semicadenţă, cea de-a doua, situată la mijlocul *temei* 1^0 şi, firesc şi al *Variaţiei II*, a fost precedată de o semicadenţă /măs. 53/ construită pe cealaltă relaţie (VII—I).

Mai rămînem datori a răspunde la o întrebare ce se poate naşte în subsidiar, şi anume, aceea a motivului pentru care am calificat drept variaţie această revenire (*a′*) a temei coralului. Răspunsul se iveşte de la sine, dacă ţinem seama de faptul că această temă înregistrează o importantă metamorfozare mai puţin a facturii (modificată în amănunte, impuse poate numai de conducerea vocilor între noii piloni armonici) cît mai ales a întregului sistem modal-armonic, a caracterului. În plus, nu trebuie pierdut din vedere faptul că această veritabilă *modulaţie* mixolidică, în condiţiile păstrării tonului fundamental *do*, *reprezintă singura schimbare de climat sonor*, faţă cu tot restul acestei părţi a *Divertismentului*, axată — în ciuda altor inflexiuni modale ce mai pot fi semnalate — preponderent pe *do* major.

B, *Tema 2°, fugato (Variaţia III)*. Axa de simetrie şi elementul de contrast morfologic ; întreaga secţiune este supusă tratării contrapunctice. Deşi centrul tonal *do* nu se schimbă, din punct de vedere tematic apare aici a doua idee (*Tema 2°*). Această cantonare, în chiar elementul central de contrast, pe centrul tonal al părţii, reprezintă o precauţie de a nu se interveni, prin dificile schimbări de centru, în unitatea tonală proprie oricărui ciclu variaţional. Chiar şi numai datorită acestui fapt, secţiunea B se integrează ciclului variaţiei. Există, însă, un motiv cu mult mai temeinic, ce trebuie căutat în profunzimea procesului creaţiei şi care legitimează afirmaţia noastră. *Tema 2°* este, din necesităţi de contrast structural şi sistematic (o sistematică modelată, de data aceasta, după aceea a genurilor din folclor[9]), o colindă profană *(Sub cel roşu răsărit)*, opusă cîntecului de stea, „cărturăresc", al *temei 1°*. Printr-un fenomen extraordinar, datorat întîmplării, unui plan dinainte stabilit sau — credem, ca fiind explicaţia cea mai aproape de adevăr — unor operări în subconştientul actului de creaţie, cîntecul de stea şi colinda profană se apropie în planul intonaţiei în ciuda ritmicii şi chiar a sistemului ritmic (divizionar-giusto-silabic) : (Vezi în anexă exemplele muzicale).

Scanned with OKEN Scanner

În acest fel, aparținînd aceleiași familii intonaționale[10], *tema 1°* și *tema 2°* se află într-un raport de variație ; secțiunea B apare, așadar, într-o succesiune firească a articulațiilor ciclului, ca *a III-a* dintre variații ; totodată, urmînd aceeași logică a ciclului în speță, se poate spune că *tema 2°* este variația *temei 1°* ; în fapt, însă, fiecare dintre teme poate constitui prototipul celeilalte, în virtutea unui alt principiu decît acela al variației transmis de tradiția apuseană și anume acela al *variantelor*[11] ce s-a impus atenției unora dintre compozitorii care și-au călăuzit interesul spre folclor, Drăgoi dovedindu-se în acest sens un vizionar și unul dintre cei ce au propus o soluție originală chiar în sînul noului principiu. Consecvent modalității abordate încă din *Tema 1°* și anume acela de a conferi întregului, în mare, o tentă tonal-funcțională, tehnica de fugă[12] se sprijină în această secțiune (B) mai mult ca în altă parte pe un contrapunct armonic și funcțional. Expoziția de fugă respectă canonul : patru intrări (pe tonică și cu răspuns la dominantă), despărțite de micile divertismente, după care evoluțiile contrapunctice parcurg centri tonali pasageri *(la, Sol, Mi bemol)* ; un ultim moment, „armonic" (reper 7 în partitură), obișnuit în fugato, marchează o scurtă evoluție spre dominanta tonalității de bază, *sol*.

A', *Variația III (a IV-a), Repriza Temei 1°, Reexpoziția Temei 2° (fugato)*. Din punct de vedere structural și al formei, ultima secțiune este cea mai complexă, deși nu cea investită cu întinderea cea mai mare. Asistăm aici la punerea în lumină a cîtorva fenomene ce continuă și adîncesc, pe de o parte, și rezumă, pe de alta, modalitățile, procedeele și tehnicile anterioare. Le vom evoca în ordinea impunerii lor în logica percepției auditive și formale : 1. Fugato-ul reîncepe firesc în virtutea impulsului pe care i-l imprimă oprirea cadențială pe dominantă, aceea cu care se încheiase secțiunea B. Intreaga tehnică a realizării principiului de fugă apare aici concentrată, prin însăși scurtarea temei și prin eliminarea divertismentelor iar, mai apoi, și prin *stretto*. 2. Pornindu-se de la necesitatea dispunerii simetrice a elementelor formale în cadrul schemei de lied (A—B—A'), secțiunea A' reprezintă în egală măsură o *repriză a Temei 1°* și o *reexpoziție a Temei 2° (fugato)*. Repriza și reexpoziția sînt concomitente, prin suprapunere contrapunctică, într-un cadru de *multivocalitate* și reprezintă, ceea ce, într-un limbaj mai actual, s-ar numi o „polifonie de polifonii" (fiecare dintre teme păstrîndu-și propriul eșafodaj armonic, respectiv contrapunctic). În acest sens, al găsirii unui mod de coexistență a temelor, trebuie înțeleasă concentrarea (inclusiv prin *stretto)* a fugato-ului și prelungirea sunetelor de cadență a *Temei 1°*. 3. Secțiunea A' este ultima dintre variațiile ciclului, deci *variația nr. 3* (sau *nr. 4* dacă am acceptat secțiunea B ca fiind, în întregul ei, cea de a treia variație). Toate tehnicile de variație sînt aici reunite : *variația pe teme de coral* (coral variat), situație în care față de tema dată *(Tema 1°)* întregul fugato apare ca variația contrapunctică a acesteia ; *variația ornamentală* prin înrudirea variantică dintre *tema 1°* și *tema 2°*, ceea ce presupune unele „derivări figurate" ale variației din tema de bază *(1°)* ; în sfîrșit, *variația „de tip variantic"*, care este aici nu doar virtuală (v. secțiunea B) ci reală, atît prin suprapunerea temelor cît și prin filiația „ornamentală" a unor motive (în afara acestei

Scanned with OKEN Scanner

filiații, am putea considera și un raport de valori — raport desigur destul de liber — fie de augmentare, fie de diminuare, între *temele 1°* și 2°, atîta timp cît fiecare dintre teme se constituie reciproc în varianta celeilalte ; raportul augmentare-diminuare elimină tocmai tipul polifonic eterofonic care ar fi reunit pe bază de unison variantele. 4. Și din punct de vedere armonic se constată revenirea (în sensul reprizei) a schemei din formula α, clar redată la harpă, precum și inflexiunile mixolidice (v. schema) de la cea de a treia intrare în fugato a *temei 2°* și cele de la măsura 167 *(poco rit.)*. 5. Sistemul ritmic, obținut în procesul devenirii discursului și culminînd în secțiunea A', reunește aspectul divizionar și pe cel giusto al temelor (*1°* și *2°*) suprapuse. Ceea ce apărea ca o particularitate insolită în expunerea temei de fugă în secțiunea B, acea încadrare superfluă [13] în măsuri schimbătoare (3/8, 5/8, 4/8, 3/8) se supune acum, din necesități de fluență a discursului ,unei pulsații ternare constante (adoptată încă din partea finală a fugato-ului). Complementul cadențial, extins la sfîrșit cu patru măsuri, aduce, după cadența propriu-zisă, imitații reminiscente din *tema 2°*, într-un climat derivat din întorsătura mixolidică și axat acum pe un mod major-minor ce dă un deosebit relief cadenței plagale prin care se încheie partea I a *Divertismentului rustic*.

*

În ciuda oricărei ideologii artistice ce ar conferi doar inovației de un anume tip, și anume aceluia care să înnoiască radical tehnica și limbajul muzicii implicit ale unei muzici bazate pe produsul anonim și ingenuu), drumul ales de Sabin Drăgoi, acela al unei păstrări nealterate a formelor constituite ale folclorului, pe de o parte, (deci nu exclusiv extragerea „esenței" acestora) și păstrarea în limitele unei clasicități a concepției și a unui echilibru al realizării, pe de alta, s-a dovedit nu numai posibil ci și necesar, dacă îl raportăm la imperativele culturii muzicale românești. Necesitățile rezolvării unor probleme privind microstructura noului stil național, și, în special, acelea legate de armonizarea cîntecului popular, cad, istoric vorbind, în sarcina lui Sabin Drăgoi, cu o nuanță specială pentru modernitatea „modală" a acestei armonizări, care îl distanțează față de antecesori (Vidu, Musicescu sau Kiriac), și îl apropie — fără însă a-i estompa originalitatea — față de unii contemporani (Cucu, Chirescu, Constantinescu). Această aplicație spre micro-elementele structurii conferă lucrării lui Drăgoi acel caracter de minuție a lucrăturii în care se regăsește vocația miniaturistului, pentru a nu mai evoca și acele elemente suplimentare, de ordinul situării *Divertismentului rustic* într-o zonă preponderent camerală (anume proporții ale părților lucrării și instrumentația, bazată pe rolul singular, solistic, al instrumentelor de suflat). Dincolo, însă, de aceste date ce denotă un miniaturist încercat, concepția generală a lucrării dovedește, prin amploarea ei, o gîndire sintetizatoare și inovatoare, privind arhitectonica (ce valorifică cu măiestrie mai multe dintre formele furnizate de tradiție), principiul variației (în cadrul căruia impune formula originală a „variantelor", armonia modală și raportul acesteia cu polifonia).

Scanned with OKEN Scanner

Divertismentul rustic a marcat, valoric vorbind, un unicat stilistic, într-un moment în care şi alte producţii semnificative profilează şi proiectează puternic şcoala nouă românească pe fundalul dezvoltării direcţiei naţionale din muzica acestui secol ; în acelaşi timp, *Divertismentul rustic* a dat, estetic vorbind, un răspuns fără echivoc, risipind îndoiala că un material folcloric, ales cu ştiinţă, discernămînt şi instinct creator, poate constitui substanţa unei opere majore şi că, apoi, acelaşi material poate fi supus oricăror încercări, formale şi tehnice, la care este îndeobşte supusă o operă majoră. Şi nu era aceasta puţin lucru !

NOTE

[1] Conştient de valoarea în sine a produsului folcloric, dar şi de pericolele ce ameninţă — sociologic vorbind — identitatea acestuia, Sabin Drăgoi şi-a exprimat pe un ton patetic îngrijorarea faţă de devastatoarele influenţe ale civilizaţiei (v. Prefaţa la „303 colinde", Craiova f.a.) ; la rîndul său, Constantin Brăiloiu constată „efectele" civilizaţiei nu direct în anihilarea creaţiei folclorice, ci în schimbările aşa-zis „artistice" survenite în sînul acesteia : „A răsărit un stil nou sub ochii noştri. Dar oricît farmec ar avea, se vede cît de colo în cîntecul nou că cîntăm cîntecul lebedei". (Brăiloiu, Constantin — *Cîntecul popular. Scrisoare către un Mecena închipuit.* În : *Opere,* vol. III, Bucureşti, Ed. muzicală, 1973, p. 311).

[2] De provenienţă neîndoielnică din straturile nealterate ale folclorului ţărănesc, selectat în virtutea muncii ştiinţifice de culegere, sistematizare şi selectare, materialul *Divertismentului* „...oferă o imagine pur muzicală", cum spune Nicolae Rădulescu, a repertoriului folcloric, lucrarea fiind concepută „ca o *sinteză cultă* a tradiţiei muzicale populare în formele ei de expresie cele mai autentice, mai pure, am zice *clasice*" (cf. Rădulescu, Nicolae — *Sabin V. Drăgoi,* Bucureşti, Ed. muzicală, 1971, p. 141).

[3] „...premisa întoarcerii la clasici este la Mihail Andricu una net tradiţională, în sensul că [...] muzicianul sintetizează termenii *cvasi netransfiguraţi* ai celor două tradiţii — cea occidentală clasică, de tip vienez, şi cea folclorică autohtonă..." (Firca, Clemansa — *Direcţii în muzica românească. 1900—1930.* Bucureşti, Editura Academiei, 1974, p. 117.

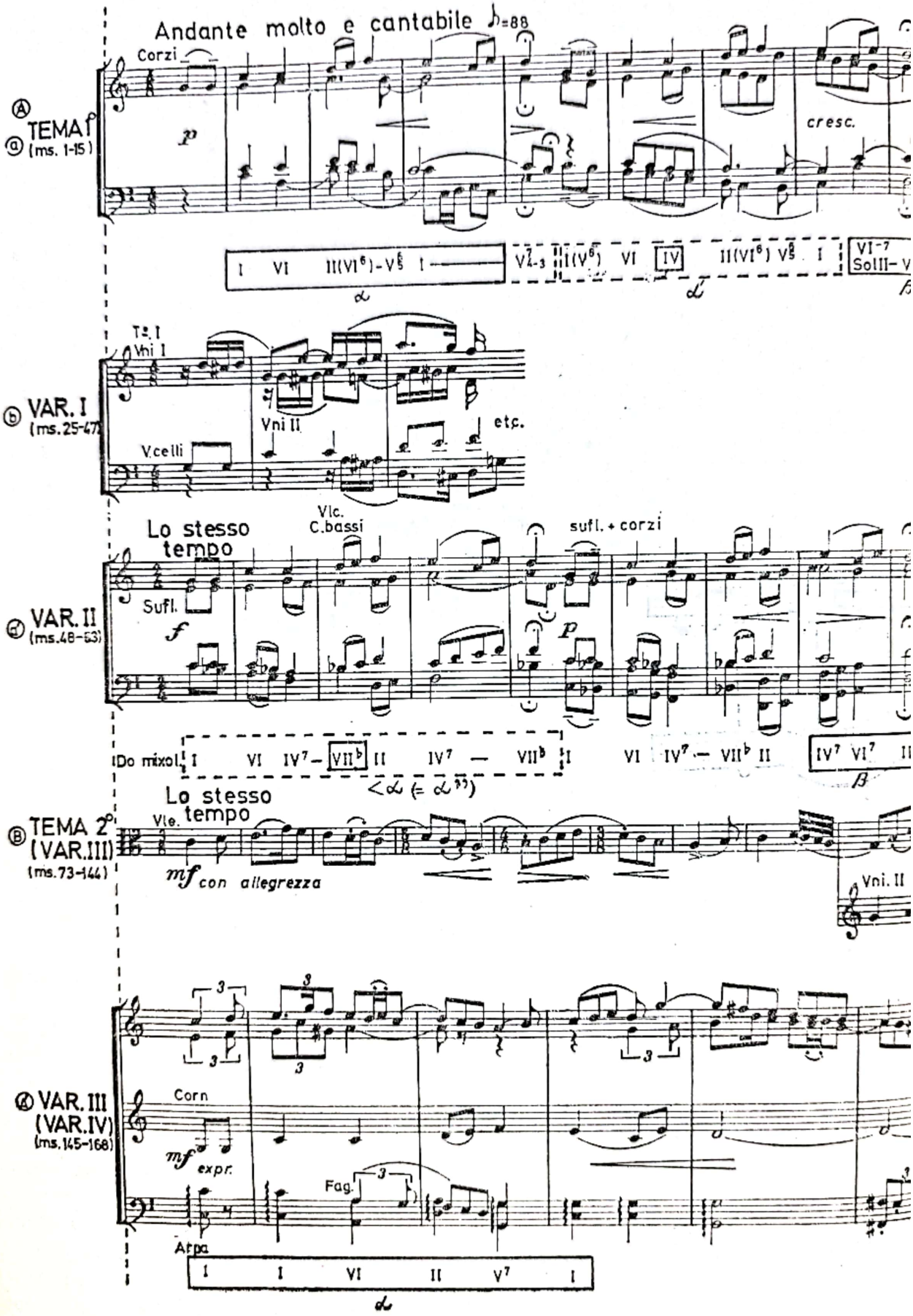
[4] V. în acest sens aprecierea lui George Breazul cu privire la creaţia lui Andricu în cronici republicate în : *Pagini din istoria muzicii româneşti,* vol. III, Bucureşti, Editura muzicală, 1974, p. 406—413.

[5] Ierarhizarea temelor, în principală şi secundară, priveşte numai ponderea lor în raport cu tehnica de variaţie şi nicidecum o aşezare a acestora într-o situaţie de contrast, tonal în primul rînd, proprie altor forme, precum, de pildă, sonata.

[6] „De altfel, popularul cîntec prezintă el însuşi trăsături de coral protestant (sistem tonal şi major, carura frazei, fermate la cadenţele interioare) şi se pare că a fost împrumutat de români de la saşii din Ardeal" (Rădulescu, Nicolae — *Op. cit.,* p. 142, nota 1).

[7] Istoric privind lucrurile, cu alte cuvinte de la evoluţia canţionalului, cu armonizările sale modale reminiscente şi treptat înglobate într-o armonie tonală, pînă la coralul lui Bach, unde armonia polifonică şi intens cromatizată violentează cel mai

Scanned with OKEN Scanner



Andante molto e cantabile ♪=88

Ⓐ TEMA 1° (ms. 1-15)

Corzi

p

cresc.

I VI II(VI⁶)-V⁶⁵ I — V⁷₄₋₃ I(V⁶) VI IV II(VI⁶) V⁶⁵ I VI⁻⁷ SolII-V

α α β

Ⓑ VAR. I (ms. 25-47)

Tª. I Vni I

Vni II

V.celli

etc.

Ⓒ VAR. II (ms. 48-53)

Lo stesso tempo

Vlc. C.bassi

sufl. + corzi

Sufl.

f

p

Do mixol. I VI IV⁷ — VII♭ II IV⁷ — VII♭ I VI IV⁷ — VII♭ II IV⁷ VI⁷ II

<α (= α'')

β

Ⓑ TEMA 2° (VAR. III) (ms. 73-144)

Lo stesso tempo

Vle.

mf con allegrezza

Vni. II

Ⓐ VAR. III (VAR. IV) (ms. 145-168)

Corn

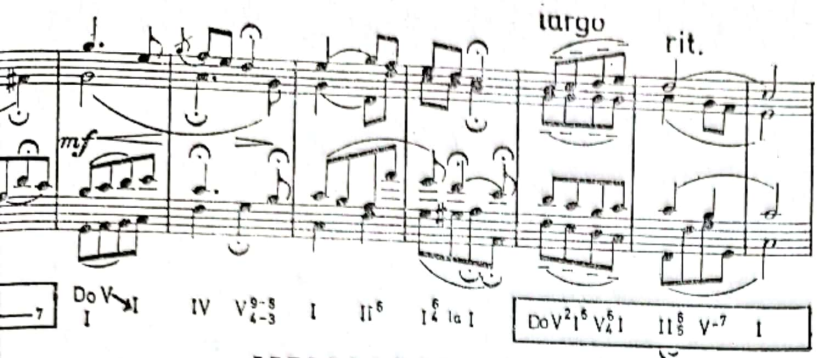
mf expr.

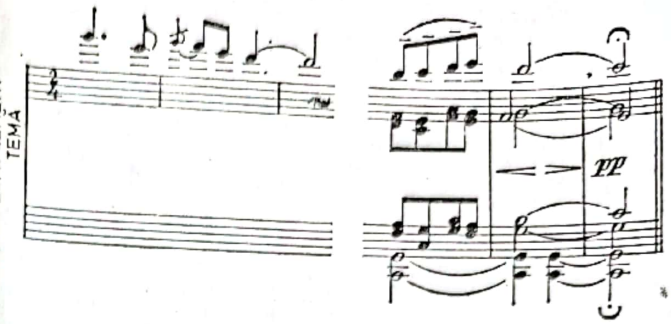
Fag.

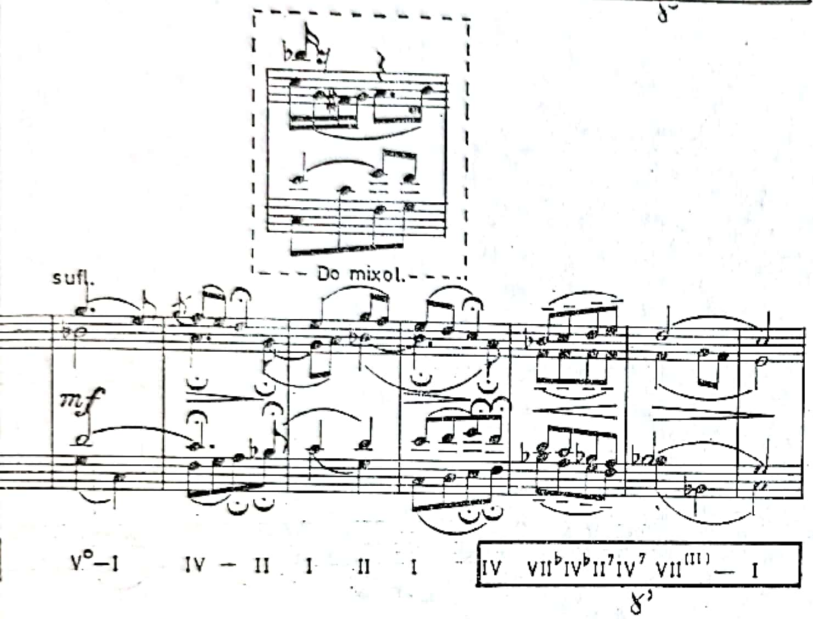
Arpa

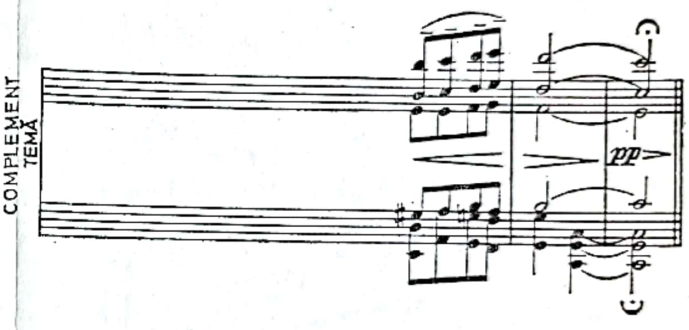
I I VI II V⁷ I

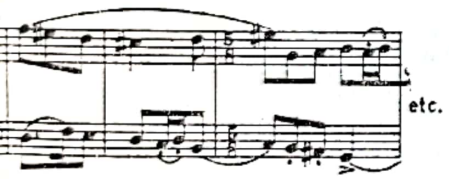
α

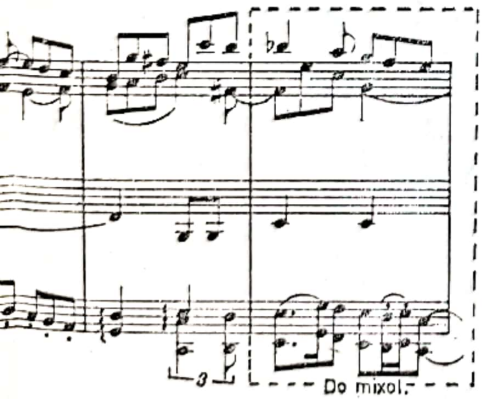


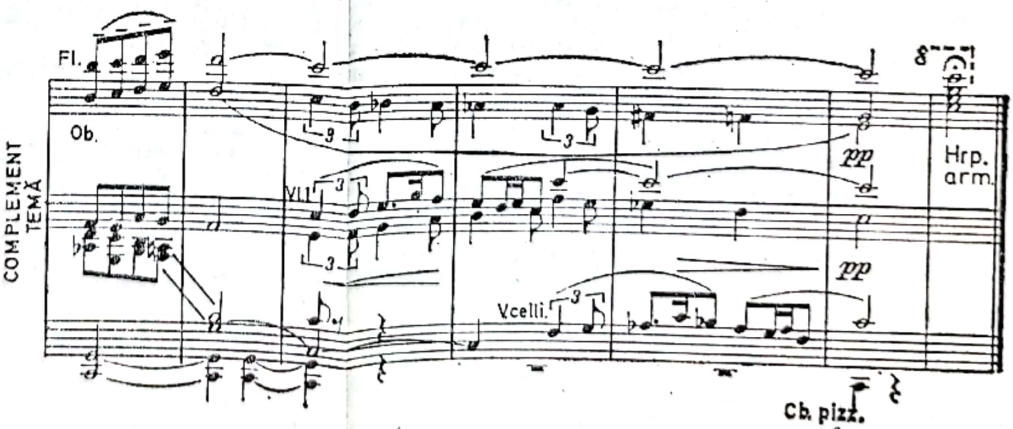












Scanned with OKEN Scanner

adesea caracterul funciarmente modal al unor melodii, vom constata, urmînd același fir istoric, că Drăgoi realizează de fapt o întoarcere, *aplicînd deliberat — și printr-un procedeu exact contrar — unei melodii tonale o armonie modală.*

[8] Care duce cu gîndul la unele structuri armonice întîlnite și la Bartók.

[9] v. Rădulescu, Nicolae, *Op. cit.*, p. 141.

[10] În menționata afirmație a lui Nicolae Rădulescu (v. nota nr. 6), recunoaștem un consens al multor păreri privind proveniența — dacă nu hotărît protestantă — în orice caz apuseană (fie ea chiar și de filiație cărturărească autohtonă) a melodiilor și textelor cîntecelor de stea. Problema nu poate fi redusă, însă, în stadiul actual al cunoștințelor (chiar dacă nu și în acela al unor cercetări concentrate sistematic în această direcție), la datele atît de simple ale aserțiunii. Fără a ne asuma toate riscurile unor afirmații, pe care numai o cercetare comparatistă îndelungată ar justifica-o, am dori totuși să atragem atenția asupra cîtorva aspecte, relevate de observarea, la nivel de strictă morfologie, a unor melodii. Este evident ceea ce desparte cele două lumi în care se înscriu, fără aparente posibilități de conciliere, melodia cîntecului de stea și a colindei lumești în cauză : de la sistemul ritmic, la elementele de micro — și macro-arhitectonică (pentru a nu angrena în discuție și particularitățile textelor poetice). Cu toate acestea, lumea lor intonațională pare, în virtutea legii variantelor, comună sau, în cel mai sigur caz, permeabilă împrumuturilor. Oricît am vrea să considerăm ca avînd un caracter de anterioritate metodologică, premisele istorice pe care ne bazăm atunci cînd purcedem la investigații morfologice de orice natură, tocmai această constatare adică, de ordinul morfologiei, *ce demonstrează existența unui tipar intonațional pe care se mulează melodii diferite, aparținînd unor genuri și chiar sisteme ritmice distincte,* vine să clatine cele mai sigure convingeri cu privire la datarea, după rețete istorice sigure, a unui gen sau altul. Nu vom pleda deci, pentru genurile avute acum în vedere, pentru caracterul anistoric absolut al colindei dar nici pentru categorica încadrare în istorie a cîntecului de stea. Și vom avansa astfel cele cîteva posibilități de datare și de cronologizare — ideale, desigur, dar care, cu toată generalitatea lor, ar avea șansa de a îngloba nu numai cazurile limită ci și cazurile particulare, reale : a) colinda profană este genul arhaic, ce înfățișează gradul cel mai înalt de probabilitate în producerea tiparului melodic, chiar a prototipului acestuia ; b) în ciuda păstrării tuturor atributelor sale arhaice, colinda profană a suferit o influență (verificabilă !) „de sus", precum cea gregoriană (or, prin aceasta am situa-o deja în istorie) ; c) cîntecul de stea este creație cultă tîrzie (istorie mai sigură !), indiferent de proveniența ei ; d) cîntecul de stea este preluat din afară, dar pe filiera unei sensibilități melodice de mult statornicite, de unde și corectivele necesare aduse conturului intonațional ; e) cîntecul de stea este o creație *autohtonă,* în care important este datul melodic originar, ce suferă însă nu mai puțin importante asimilări de elemente structurale nespecifice (text, prozodie, sistem ritmic, „carură a frazei", coroane etc.). Mai rămîne oare atît de sigură teoria împrumutului ? Dar mai rămîne, oare, pe de altă parte, atît de liniară imaginea plămădirii specificului în genere ? Nu este oare acest specific o continuă integrare în european (și, poate, în acest caz, în apusean) a unor îndărătnice și inflexibile elemente de structură și de morfeme muzicale ?

[11] Am dezbătut acest aspect în studiul nostru, *Asupra unui principiu de variație specific creației contemporane românești,* în : *Studii de muzicologie.* Vol. VI, București, Ed. muzicală, 1970, p. 3.

Scanned with OKEN Scanner

[12] Preocupat nu numai de armonizarea specifică a colindelor (v. prefața la *303 colinde*, Craiova, Scrisul românesc, f.a.) ci și de valențele polifonice ale acestora, Drăgoi a examinat în afara tehnicii *fugato*, caracteristicile imitatorii ce se desprind din melodica și ritmica genului, semnalînd, de pildă, în colinda nr. 3 a amintitei colecții, posibilitatea execuției acesteia în canon la unison.

[13] O considerăm astfel în raport cu necesitățile discursivității pulsatorii cît și cu formula muzicală în sine, bazată pe troheu și pe tribrah ; apariția măsurilor schimbătoare (în *tema 2°* a *Divertismentului*, măsura de 5/8 provine din contopirea uneia de 3/8 și a uneia de 2/8, așa cum fuseseră notate acestea în colinda nr. 1 din *303 colinde*), trebuie explicată prin încercarea, uneori discutabilă, a concilierii formulei muzicale cu textul literar.

Scanned with OKEN Scanner

Hans Peter Türk

La 100 de ani de la naşterea compozitorului transilvănean Paul Richter (1875—1950)

La 28 august 1975 se împlinesc 100 de ani de la naşterea unuia dintre cei mai de seamă muzicieni care s-au ridicat din mijlocul naţionalităţii germane a ţării noastre : compozitorul, dirijorul, pianistul şi profesorul Wilhelm Paul Richter.

Născut la Braşov, la un an după Arnold Schönberg şi la doi ani după Max Reger, Paul Richter creşte într-un mediu în care muzica se cultivă cu dăruire, dar fără pretenţii profesioniste. Tatăl lui, ţăran de origine, s-a stabilit în 1867 la Braşov, unde, cu timpul, ajunge să ocupe postul de casier municipal. În timpul său liber dă lecţii de pian, cîntă la orgă şi este membru activ al „Asociaţiei corale bărbăteşti" („Kronstädter Männergesangverein"). În casa părintească, Paul Richter îşi însuşeşte sporadic primele deprinderi muzicale, dar ajunge abia la vîrsta de 16 ani să beneficieze de o îndrumare temeinică din partea eruditului muzician braşovean Rudolf Lassel. Deşi talentul componistic deosebit al lui Paul Richter — manifestat de timpuriu în coruri, lieduri, piese pentru pian şi muzică de cameră — nu putea creea nici un dubiu asupra profesiei lui de viitor, totuşi părinţii l-au îndrumat mai întîi spre studiul medicinei. În mediul mic-burghez al Braşovului de altădată, poziţia socială a artistului se plasa „în urma celui mai neînsemnat comerciant sau meseriaş",[1] iar preocupările muzicale — deşi larg răspîndite şi situate la nivelul unui amatorism destul de ridicat — nu aveau altă funcţiune decît cea de îndeletnicire artistică în timpul liber şi, uneori, de sursă a unui cîştig material suplimentar.

Scanned with OKEN Scanner

Astfel, Paul Richter urmează timp de doi ani medicina la Graz, dar repulsia față de sălile de disecție cît și perspectivele unei profesii pentru care nu-și simțea nici o chemare îi dau tăria morală să-și impună în fața părinților dorința de a se dedica muzicii. La vîrsta de 22 de ani, în sfîrșit, reușește să plece la Leipzig, unde este admis în ciclul celor avansați de la „Königliches Konservatorium".

Fondat în 1843 de către Mendelssohn-Bartholdy, Conservatorul din Leipzig era cea mai veche instituție germană de acest fel : față de celelalte conservatoare germane, oferea studenților posibilitatea să-și aleagă cursurile conform necesităților individuale, asigurînd astfel o îndrumare multilaterală și nelegată de o anumită durată de studii. Oraș de tradiție muzicală însemnată, Leipzig părea a constitui un mediu artistic cît se poate de potrivit. Dar Richter mărturisește că, scurt timp după începerea studiilor, a fost cuprins de o mare decepție. Profesorul lui de compoziție, Salomon Jadassonn — pe atunci în vîrstă de 66 de ani — care îi îndrumase cu 25 de ani în urmă pe George Dima, cu 16 ani în urmă pe Rudolf Lassel și pe Iacob Mureșianu — imprima studiului o orientare pronunțat tradiționalistă. Deși Richter i-a păstrat recunoștință pentru împărtășirea unei bune tehnici de compoziție, totuși nu a putut să nu observe lipsa integrării noului — pe atunci reprezentat în Germania de Richard Strauss — în procesul de învățămînt. Nici profesorii lui de pian (Coccius, un elev al lui Schumann, mai tîrziu Beving), de orgă (Papperitz) și de orchestrație-dirijat de orchestră (Carl Reinecke, Hans Stitt) nu au reușit să creeze o punte spre muzica nouă, astfel încît Richter a fost nevoit să studieze partiturile moderne singur și fără știrea profesorilor. Doar din cînd în cînd avea prilejul să întîlnească lucrări noi în programele concertelor *Gewandhaus*, dirijate de Arthur Nikisch. Repetițiile și concertele acestui genial maestru al baghetei erau frecventate de majoritatea studenților conservatorului, și ele au reprezentat pentru Richter idealul artei interpretative în activitatea lui dirijorală de mai tîrziu. Paralel cu studiul muzicii a urmat și cursurile Facultății de filozofie din Leipzig unde, între altele, a audiat și prelegerile lui Hugo Riemann (istoria notației muzicale, contrapunct).

In timpul ultimului an de studiu (1899) îi este încredințată, la recomandarea lui Jadassohn, conducerea corului *„Weitlicher Oratorien-Verein"* din Leipzig cu propunerea de a menține această funcție și în continuare, după terminarea studiilor. Motivul care l-a determinat să renunțe a fost formulat de însuși Richter, cu 30 de ani mai tîrziu : „Pe vremea mea, oricărui tînăr care a plecat la studii în străinătate, i-a fost dată ca a unsprezecea poruncă dragostea și simțul datoriei față de patrie și popor. Se înțelegea de la sine că, misiunea de onoare a fiecăruia a fost însușirea unor cunoștințe bogate și, după reîntoarcerea în patrie, slujirea cu devotament a poporului."[2]

Începutul de secol aduce Brașovului trei personalități de seamă în fruntea instituțiilor muzicale existente, personalități care aveau să imprime vieții artistice un nou avînt. Astfel, în 1900 Richter se întoarce, preluînd de la Rudolf Lassel conducerea *„Asociației corale bărbătești"* ; George Dima, revenind de la Sibiu, preia în anul 1899 conducerea „Reuniunii române de gimnastică și cîntări" și, în 1901, Max Krause îl ur-

Scanned with OKEN Scanner

mează pe Anton Brandner la pupitrul „Societății filarmonice brașovene" („Kronstädter Philharmonische Gesellschaft").,

„Asociația corală bărbătească",[3] formată numai din amatori și subvenționată de „membrii susținători", a cultivat cu predilecție un repertoriu de coruri simple, apropiate spiritului muzicii populare. Aproape anual însă a prezentat și cîte o operă sau un oratoriu ca, de pildă, *Der Waffencchmied* de Lortzing (1878), *Anotimpurile* de Haydn (1887), *Elias* de Mendelssohn-Bartholdy (1892) sau Odysseus de Max Bruch (1892).

„Societatea filarmonică"[4], formată din membrii orchestrei orășenești „Stadtkapelle") și mai mult amatori avansați, a prezentat pînă în anul 1900 toate simfoniile de Beethoven (cu excepția finalului din *Simfonia IX), Uvertura tragică* de Brahms, simfoniile în *sol minor* și *Jupiter* de Mozart și *Simfonia I* de Schumann, pe lîngă multe alte lucrări de Mendelssohn, Weber, Volkmann, Spohr ș.a. Bach era încă atît de necunoscut, încît în 1901 *Kronstädter Zeitung* publică despre *Concertul brandenburgic nr. 2* următoarele : „...o compoziție neobișnuită... în părțile fugate, instrumentele produc un vacarm, care sună cînd oriental (!), cînd asemănător cimpoiului (!). Totuși, muzica este frumoasă în felul ei, deși pentru noi străină..."

În perioada 1900—1907 se înregistrează o considerabilă creștere a nivelului vieții muzicale brașovene. Astfel, Dima prezintă *Der Rose Pilgerfahrt* de Schumann (1901), prima parte din oratoriul *Paulus* de Mendelssohn (1903) și *Schicksalslied* de Brahms (1906) ; Rudolf Lassel realizează în 1907 cu corul lui de școlari (conceptul după modelul corului de la Sf. Toma din Leipzig) prima audiție a unei cantate de Bach. *(Wachet auf, ruft uns die Stimme),* iar Richter, tot în 1907, dirijează prima audiție brașoveană a *Recviemului german* de Brahms.

„Societatea filarmonică", în cadrul căreia Max Krause înființează în 1902 și o „școală pregătitoare" [5], prezintă anual cîte patru concerte, în cadrul cărora se cîntă, pe lîngă lucrările cunoscute și preferate de publicul brașovean, și lucrări încă necunoscute de Bach, Brahms, Wagner și Berlioz.

Spectacolele de operă ale Teatrului german din Sibiu *(Flautul fermecat, Nunta lui Figaro* de Mozart, *Lohengrin* de Wagner) precum și recitalurile muzicienilor Rudolf Malcher, Dimitrie Popovici-Bayreuth, Irene von Brennerberg, frații Gmeiner și Honigberger, sau ale celor străini, Paul von Kockalski, Arno Hilf, Laura Sauer, Willy Weston, *Cvartetul din Bruxelles* și *Cvartetul Fitzner*, întregesc imaginea deosebit de bogată a unei vieți muzicale în plină ascensiune.

Dar și creația autohtonă este prezentă în viața de concert a Brașovului, prin lucrările lui Lassel, Dima și Richter, culminînd cu *Cantata, Salvum fac regem* (1903) și *Muma lui Ștefan cel Mare* (1904) de Dima, iar în 1906 cu prima audiție a *Simfoniei I* în *mi* minor de Paul Richter. Semnificativă este mai ales *Simfonia* lui Richter, întrucît, în contextul creației muzicale brașovene, pune pentru prima dată accentul pe genul pur instrumental. Această lucrare, deși scrisă după absolvirea conservatorului, constituie „Simfonia de școală" a lui Richter, întrucît atît mînuirea aparatului orchestral cît și articularea formei mari poartă încă semnele unui început, dar ale unui început promițător.

Scanned with OKEN Scanner

În perioada 1907—1914, viața muzicală a Brașovului urmează, în continuare, o traiectorie ascendentă. Se remarcă tendința promovării unor prime audiții din muzica postromantică, prezentarea de concerte dedicate în întregime unui singur autor și cultivarea accentuată a repertoriului de operă. Astfel, „Societatea filarmonică" condusă de Max Krause, prezintă în primă audiție *Preludiul* la opera *Tristan și Isolda* de Wagner (1908), *Preludiile* de Liszt (1909), *Simfonia IV* de Bruckner (1911) și organizează concerte comemorative la 100 de ani de la moartea lui Haydn (1909) și la 100 de ani de la nașterea lui Mendelssohn (1909) și Liszt (1911). „Asociația corală bărbătească", condusă de Paul Richter, pare a se afla, în această perioadă, în fruntea tuturor manifestărilor muzicale, fapt explicat în parte și de sărbătorirea a 50 de ani de la fondarea ei în 1909. Rînd pe rînd Richter prezintă *Freischütz* de Weber (1908), *Creațiunea* de Haydn (1909), *Olandezul zburător* (1910) și *Tannhäuser* (1913) de Wagner, iar în pragul declanșării primului război mondial, în iunie 1914, Fidelio de Beethoven. La aceste spectacole de operă, cărora în 1913 li se adaugă și *Cavalleria rusticana* de Mascagni, prezentată în versiune românească de Dima, soliștii s-au recrutat din rîndul coriștilor ; doar pentru rolurile principale au fost invitați cîntăreți profesioniști, în parte din străinătate. Nu ne putem astăzi imagina, cît de mare a fost efortul lui Richter pentru organizarea, aproape anuală, a unor reprezentații de asemenea proporții, fără sprijin financiar din partea autorităților. Mai mult decît atît, a avut de înfruntat chiar și opiniile celor care vedeau în aceste spectacole tentative de a submina viața de familie (!), o risipă nejustificată, cultivarea vedetismului.[6] Acuzațiile caracterizează cît se poate de plastic mediul mic-burghez, în cadrul căruia Richter se lupta pentru promovarea unei arte majore.

Tendința de a ridica la un nivel superior viața muzicală brașoveană se manifestă și în invitarea unor soliști și formații de prestigiu de peste hotare. Astfel, în 1908 concertează la Brașov Dohnányi Ernö, în 1909 Emil Sauer, în 1911 Bronislav Hubermann iar în 1909 „Münchner Tonkünstler-Orchester" și în 1911 Orchestra filarmonică din Leipzig. Momente remarcabile au înscris concertul pianistei brașovene Edith Albrecht, o elevă a lui Max Reger, care interpretează, între altele, *Variațiuni pe o temă de Bach* de Reger (1911), recitalul pianistei sibiene Ana Voileanu (1912) și o seară de lieduri contemporane, interpretate în 1913 de brașovenii Helene și Emil Honigberger (Brahms, Wolf, Strauss, Mahler, Pfitzner, Max, Schönberg).

Cu o semnificație deosebită se impun însă două concerte, a căror program se constituie în întregime din lucrările compozitorilor brașoveni. Primul concert cu acest profil particular are loc în decembrie 1908 și conține partea 1 din *Cvintetul cu pian* op. 25 în *re minor* de Richter,[7] lucrări vocale de Dima, Lassel, Fr. Schiel, Emil Honigberger și o lucrare pentru pian de Temesváry. Cel de al doilea concert, organizat de scriitorul și compozitorul Egon Hajek, are loc cinci ani mai tîrziu, conținînd piese corale de Lassel, Honigberger, Hajek, Richter, Fr. Reimesch și Jul. Zeides, fiecare autor dirijîndu-și singur lucrarea.

Paul Richter compune în această perioadă prima parte a *Simfoniei II* op. 35 în *sol minor* (1907). La fel ca și *Cvintetul* op. 25 (1908) lucrarea nu a fost terminată. Dintre cele trei schițe diferite pentru

Scanned with OKEN Scanner

partea II, una avea să fie utilizată mai tîrziu ca începutul părţii lente în *Concertul pentru pian şi orchestră* op. 58. În 1910, Richter compune *Serenada în re major pentru orchestră mare* (fără număr de opus), prima lui lucrare în care paleta orchestrei romantice este mînuită cu deplină stăpînire. Primită cu rezerve de către publicul braşovean, lucrarea urma să cîştige aprecierea lui Eduard Behm în 1911 (anul în care Richter întreprinde o călătorie de studii la Berlin) şi a lui Richard Strauss [8] în 1921 (anul în care Strauss concertează la Braşov). Ea se va cînta cu mare succes în 1914 la Sibiu într-un concert simfonic, în cadrul căruia Richter se prezintă şi ca pianist cu *Concertul pentru pian* de Grieg, iar în 1933 o va mai considera atît de reprezentativă, încît să o prezinte la Dresda cu succes. Dintre cele patru părţi componente reţine atenţia în mod deosebit partea III, *(Intermezzo, Moderato)*, concepută ca un duet vioară-violoncel solo cu acompaniament orchestral, în măsura de 5/8, particularitatea facturii fiind asociată cu un colorit modal de nuanţă arhaică.

În timpul primului război mondial, Richter locuieşte la Sighişoara. Această perioadă liniştită „însemna... un progres extraordinar. Poate niciodată omul nu are prilejul să facă ordine în el însuşi, să se concentreze asupra existenţei lui, să-şi ducă gîndurile de sute de ori începute la sfîrşit şi să-şi urmărească sentimentele în profunzime, pînă la capăt. Toate acestea puteam să le fac atunci şi am devenit un om matur, consolidat, din punct de vedere artistic.“ [9] Cu siguranţă că aceste cuvinte se referă şi la refacerea *Simfoniei I,* pe care Richter o realizează în 1917. Astfel, versiunea definitivă şi mult îmbunătăţită a *Simfoniei* marchează sfîrşitul primei perioade de creaţie, devenind, totodată, fundamentul pe care, de acum încolo, se vor ridica lucrările de maturitate ale compozitorului.

Anii războiului au însemnat pentru Braşov pierderea a trei personalităţi de frunte din viaţa muzicală. În ianuarie 1917 moare Max Krause şi, un an mai tîrziu, Rudolf Lassel. Deja la începutul războiului, George Dima părăsise Braşovul pentru a nu se mai întoarce : din 1919 pînă la moartea sa, în 1925, va ocupa funcţia de director al Conservatorului din Cluj.

În urma concursului pentru ocuparea postului de dirijor al orchestrei orăşeneşti, Paul Richter este ales printre 32 de concurenţi ca succesor al lui Max Krause. Alegerea unui succesor al lui Rudolf Lassel a fost însă deosebit de dificilă, întrucît activitatea bogată şi de înalt nivel a acestui pedagog ilustru părea a nu putea fi preluată de nici unul dintre muzicienii autohtoni. Abia în 1922 este chemat Victor Bickerich din Lissa (Polonia de vest) ; numirea lui la Braşov şi, în acelaşi an numirea lui Franz Xaver Dressler (Boemia) la Sibiu însemnînd începutul unei susţinute cultivări a creaţiei lui J.S. Bach şi G.F. Händel în Transilvania.

Ca dirijor al „Societăţii filarmonice“, Paul Richter încearcă să îmbogăţească repertoriul orchestrei, realizînd, printre altele, în perioada 1918—1928 o serie de prime audiţii ca : *Simfonia IX* de Beethoven în 1921 (pînă atunci cîntată doar o singură dată, fără final, în 1899, în timp ce la Sibiu fusese prezentată în întregime deja în 1911). *Simfonia III* de Brahms (1922), *Simfonia VII* (1924) şi *Simfonia VIII* (1928) de Bruckner (aceasta din urmă cu ocazia sărbătoririi a 50 de ani de existenţă a „Societăţii filarmonice“) şi *Variaţiuni pe o temă de Haydn* de Brahms

Scanned with OKEN Scanner

Paul Richter

(1927). Conduce, de asemenea, turneul „Societății filarmonice" la Sinaia, Ploiești și Constanța (1922) și, ca momente culminante pentru viața de concert a Brașovului, obține colaborarea unor artiști de renume mondial ca Richard Strauss (1921), Felix von Weingartner (1923), George Enescu (1923) și Edwin Fischer (1926). În aceeași perioadă mai concertează la Brașov și Karl Straube (1921), Dohnányi Ernö (1927), Fritz Heitmann (1927) și Bela Bartók (1924, 1927). Dintre artiștii autohtoni în afară de Enescu citățm pe Josef Prunner, Florica Ciurcu, Ana Voileanu, Emanoil Bernfeld și Walter Schlandt ; se remarcă însă în mod deosebit concertul din 18 aprilie 1924 al lui Victor Bickerich, în care se realizează prima audiție pe țară a *Pasiunii după Matei* de J.S. Bach.

Stimulat de contactul permanent cu orchestra, Richter compune în perioada 1918—1928 o serie de lucrări de proporții ample. Astfel, în 1920 realizează *Concertul pentru pian și orchestră* în *si minor op. 56*, lucrare care, la fel ca și *Serenada în re major* a stîrnit interesul lui Richard Strauss. După prima audiție, în 1922, a concertului la Brașov (solist fiind pianistul brașovean orb Adolf Weiss), concertul avea să devină una dintre cele mai des cîntate lucrări ale lui Richter. În 1929

Scanned with OKEN Scanner

Paul Richter

(1927). Conduce, de asemenea, turneul „Societăţii filarmonice" la Sinaia, Ploieşti şi Constanţa (1922) şi, ca momente culminante pentru viaţa de concert a Braşovului, obţine colaborarea unor artişti de renume mondial ca Richard Strauss (1921), Felix von Weingartner (1923), George Enescu (1923) şi Edwin Fischer (1926). În aceeaşi perioadă mai concertează la Braşov şi Karl Straube (1921), Dohnányi Ernö (1927), Fritz Heitmann (1927) şi Bela Bartók (1924, 1927). Dintre artiştii autohtoni în afară de Enescu citǎm pe Josef Prunner, Florica Ciurcu, Ana Voileanu, Emanoil Bernfeld şi Walter Schlandt ; se remarcă însă în mod deosebit concertul din 18 aprilie 1924 al lui Victor Bickerich, în care se realizează prima audiţie pe ţară a *Pasiunii după Matei* de J.S. Bach.

Stimulat de contactul permanent cu orchestra, Richter compune în perioada 1918—1928 o serie de lucrări de proporţii ample. Astfel, în 1920 realizează *Concertul pentru pian şi orchestră* în *si minor op. 56*, lucrare care, la fel ca şi *Serenada în re major* a stîrnit interesul lui Richard Strauss. După prima audiţie, în 1922, a concertului la Braşov (solist fiind pianistul braşovean orb Adolf Weiss), concertul avea să devină una dintre cele mai des cîntate lucrări ale lui Richter. În 1929

Scanned with OKEN Scanner

autorul procedează la o revizuire substanţială a concertului, dar această partitură definitivă, împreună cu materialul de orchestră, au fost distruse la Berlin în timpul bombardamentelor de la sfîrşitul celui de al doilea război mondial. Printre manuscrisele lăsate fiului său, Wilhelm Richter, s-a putut identifica o partitură în creion a primei versiuni, cît şi un rînd de ştime a celei de a doua versiuni. În baza acestui material a fost posibilă reconstituirea integrală a versiunii definitive, astfel încît *Concertul pentru pian* de Richter, lucrare deosebit de valoroasă prin bogăţia inspiraţiei şi maturitatea ei artistică, a fost recuperat integral. Concertul ar merita să reintre în circulaţie, avînd toate însuşirile necesare pentru o îmbogăţire substanţială a repertoriului autohton concertant.

Între anii 1922—1923 Richter compune încă patru lucrări de proporţii ample : o baladă pentru bariton solo şi orchestră *„Der Totenvogel"*, *„Eine fröhliche Ouvertüre"* pentru orchestră mare, poemul simfonic *„Wider Philister und Lästerzungen"* şi *Suita carpatică*. Dintre acestea reţin atenţia mai ales cele două lucrări din urmă.

În poemul simfonic *„Wider Philister und Lästerzungen"* op. 88, bazat pe o poezie a lui Ernst Kühlbrandt, Richter ironizează, asemeni lui Schumann, spiritul închistat şi retrograd al anumitor cercuri de pretinşi „cunoscători" din oraşul său natal. Lucrarea „poate fi asociată fără rezerve exemplelor celor mai ilustre de umor muzical, pe care le cunoaştem." [10]

Suita carpatică op. 85 [11] a rămas pînă astăzi lucrarea cea mai cunoscută de Richter. Asemănător *Simfoniei Alpilor* de Richard Strauss *Suita carpatică* ilustrează locurile natale ale compozitorului şi constituie precedentul unor titluri ca *Nunta în Carpaţi* (poem coregrafic) de Paul Constantinescu (1938) sau *Primăvara în Carpaţi* (poem simfonic) de Max Eisikovits (1939). Programul lucrării descrie o excursie prin munţii Carpaţi : partea 1 — drumul prin păduri şi plaiuri spre înălţimi, partea 2 — măreţia piscurilor carpatine şi cîntecul din fluier al păstorului, partea 3 — reîntoarcerea plină de veselie. Acest itinerariu programatic — părăsirea mediului orăşenesc şi popasul în lumea satului, a muntelui — îl conduce pe Richter spre una dintre sursele folclorului românesc autentic : folclorul ciobănesc. Dar finalul suitei, prin veridicitatea lui descriptivă aproape naturalistă, ne readuce şi sub raport muzical în mediul urban : în timp ce amintirea cîntecului ciobănesc mai persistă în memoria drumeţului, se face auzit un taraf cu un cîntec de petrecere tipic orăşenesc. Ca program, apariţia acestui „taraf" este, în fond, o paralelă la acel dans din partea a 3-a a *Simfoniei Pastorala* de Beethoven.

Preocupările lui Paul Richter pentru valorificarea folclorului românesc XX au contribuit desigur la faptul că George Enescu a fost plăcut impresionat de această lucrare. Împrejurările legate de dirijarea în primă audiţie, de către Enescu, a *Suitei carpatice* merită a fi menţionate, întrucît relevă, totodată, cîteva momente inedite din biografia lui Enescu.

Cu ocazia turneului „Societăţii filarmonice" din Braşov la Sinaia, în 1922, Enescu a fost prezent la concertul dirijat de Richter. Atunci s-au stabilit primele contacte între cei doi muzicieni, Enescu fiind invitat de către Richter să concerteze cu *„Societatea filarmonică"* la Braşov.[12] Publicaţiile timpului relatează : „În cadrul primei repetiţii cu

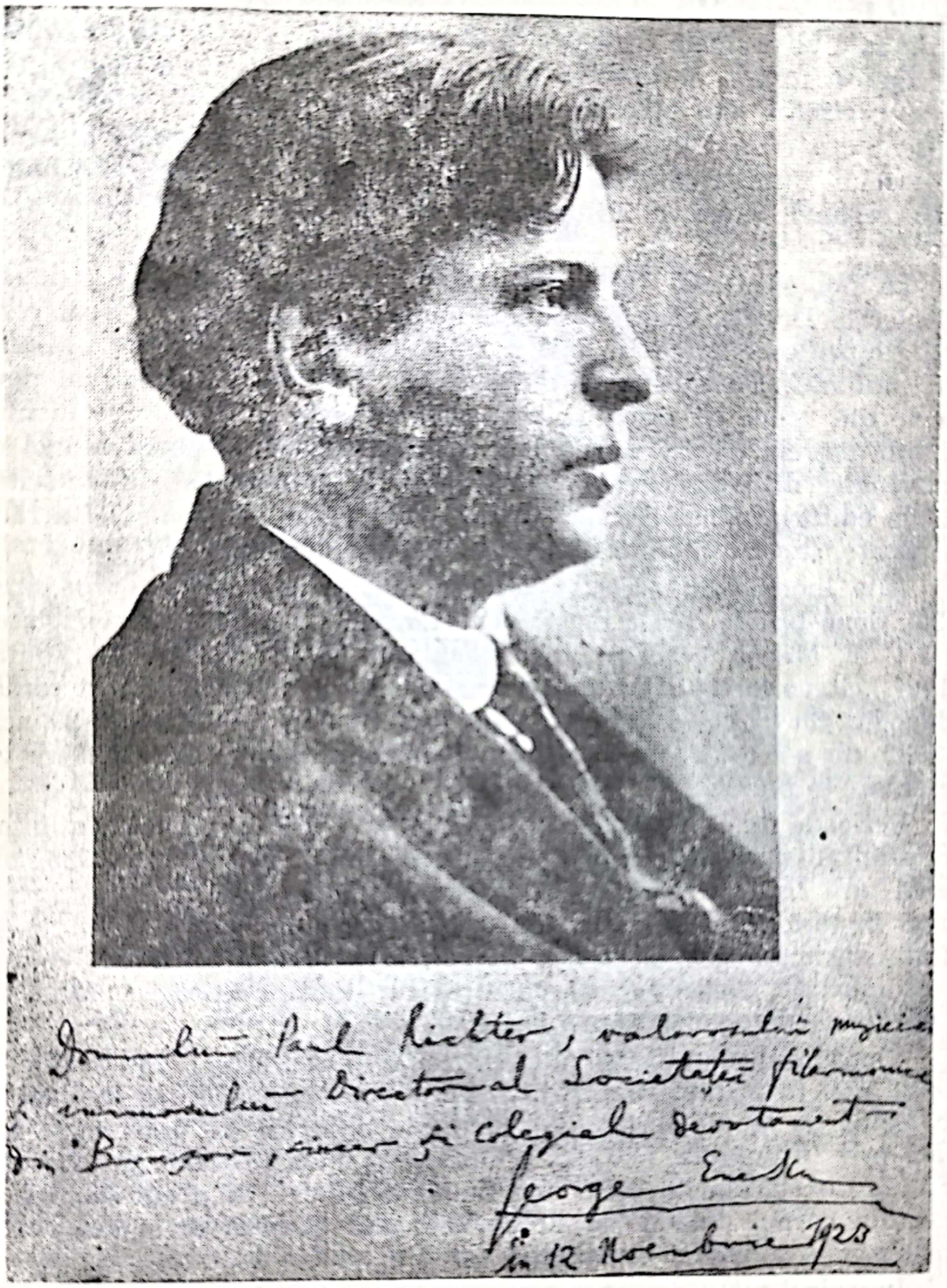
orchestra, Enescu, după ce a ascultat o singură dată *Suita carpatică*, a început s-o dirijeze. În urma acestei prime ascultări s-a familiarizat în așa măsură cu noua lucrare, încît a putut evidenția toate subtilitățile." [13] Enescu „acționează cu putere de fascinație asupra orchestrei și studiază lucrarea într-o asemenea manieră, încît pînă și autorul ascultă cu cea mai mare satisfacție și admirație pentru ceea ce știe artistul în cîteva clipe să realizeze la un grad de perfecțiune magistrală... Felul său modest și neobișnuit de simpatic a făcut că membrii orchestrei, în ciuda unei repetiții de aproape patru ore, numai cu greu s-au putut despărți de el." [14] „Dar și mai mult a uimit memoria maestrului la repetiția generală, cînd a dirijat, la fel ca și la concert, întreaga suită pe dinafară. A stăpînit partitura cu o siguranță inegalabilă. În afara repetiției sus-menționate, Enescu n-a mai dirijat niciodată această suită, iar partitura i-a stat la dispoziție doar timp de două zile... Societatea filarmonică l-a ales pe Enescu membru de onoare." [15] „În încheiere mai menționăm că Enescu manifestă un interes profund pentru tendințele culturale ale minorităților naționale din patria noastră și că se străduiește sincer de a găsi în artă mijlocul cel mai adecvat pentru o apropiere reciprocă." [16] În 12 noiembrie 1923 a avut loc concertul : Enescu a cîntat mai întîi *Concertul pentru vioară și orchestră* de Brahms sub bagheta lui Richter, iar apoi Enescu a condus prima audiție a *Suitei carpatice* de Richter. A fost mai mult decît o coincidență fericită : ceea ce constituie esența lăuntrică a lucrării lui Richter —confruntarea unui spirit germanic cu melosul popular românesc — s-a concretizat, aproape simbolic, și pe plan exterior prin interpretarea publică dată de Enescu lucrării lui Richter. Atît presa românească cît și cea germană au fost pe deplin conștiente de această semnificație a primei audiții din 12 noiembrie 1923.[17]

În lunile aprilie—iulie 1925, Richter întreprinde o călătorie în Statele Unite ale Americii pentru a stabili contacte cu germanii originari din Ardeal. Pentru această împrejurare scrie variațiunile pentru pian pe cîntecul popular săsesc *„Die Gipfel der Karpathen"*, cea mai reușită dintre lucrările lui pentru pian solo. I se oferă și cu această ocazie posibilitatea stabilirii pentru o activitate artistică în străinătate, dar Richter refuză pentru a doua oară și se reîntoarce în patrie.

Spre deosebire de Dvořak, cu a cărui *Simfonie „Din lumea nouă"* Richter și-a luat rămas bun de la publicul brașovean, călătoria în America nu a lăsat urme vizibile în creația sa. Scurt timp după reîntoarcerea sa compune în numai 6 săptămîni *Simfonia III* în *sol minor* op. 62, lucrare ce va fi menită să-i facă cunoscut numele și dincolo de hotarele țării. La prima audiție a simfoniei, în noiembrie 1926, este prezent și muzicologul german Dr. Erich H. Müller din Dresda care, de acum înainte, va căuta să promoveze cu consecvență creația lui Richter în străinătate.

Simfonia III [18], prin construcția ei, amintește de unele procedee caracteristice pentru Bruckner, compozitor care a exercitat cea mai mare influență asupra creației orchestrale a lui Richter. Concepția polifonică, care domină în întregime elaborarea materialului muzical, include și suprapunerea temelor contrastante (*coda* primei părți aduce în sinteză polifonică tema 1 și tema 2), utilizarea pedalei ca mijloc eficient de expresie (începutul părții 2), relații armonice de terță (*Scherzo — si bemol*

Scanned with OKEN Scanner



Cu prilejul întîlnirii de la Brașov

major — Trio — sol bemol major, relație ce apare și în partea a 3-a din *Simfonia IV* de Bruckner), caracterul de temă de fugă al unor idei muzicale (final) precum și principiul unității ciclice — acestea fiind elementele esențiale prin care gîndirea lui Richter se arată a fi influențată de Bruckner. Mînuirea aparatului orchestral cît și anumite aspecte ale limbajului armonic denotă influența lui Richard Strauss, în timp ce conciziunea formei îl apropie pe Richter întrucîtva de Brahms. Dar aceste precizări sînt departe de a defini o atitudine eclectică. Deși Richter nu a reușit să creeze un stil, care să se deosebească fundamental de cel al marilor compozitori romantici și postromantici, el asimilează totuși organic anumite influențe în cadrul unei voințe personale de expresie.

La doi ani după terminarea simfoniei, ea este dirijată de Kurt Striegler la Dresda, orașul primelor audiții straussiene. Succesul remarcabil, despre care Erich H. Müller relatează în felul următor : „La sfîrșitul simfoniei, Striegler a fost chemat în repetate rînduri, fiind nevoit, în cele din urmă, să ridice și orchestra în picioare, fapt care la noi se întîmplă extrem de rar la o primă audiție, de obicei numai atunci cînd Furtwängler dirijează Strauss“ [19], a făcut, ca lucrarea să fie tipărită în 1929 la editura „Simrock“ din Berlin. Pînă astăzi, *Simfonia III* a rămas, din păcate, singura lucrare orchestrală de Richter, editată.

Alte lucrări din această perioadă sînt *Sonata pentru orgă* op. 36 (1920), două balade corale de proporții ample *„Der Rappe des Komturs“* după C. F. Mayer, 1923) și *„Die Brück' am Thay“* [20] (după Th. Fontane, la 1927), cîteva coruri bărbătești, lieduri și două *Cvartete cu pian* cu caracter pedagogic. Cît privește *Suita I pentru orchestră în re major* op. 29, scrisă în 1922, nu s-a găsit nici partitura și nici măcar o relatare despre vreo prezentare în public.

Perioada de după aniversarea, în 1928, a 50 de ani de la înființarea „Societății filarmonice“ pînă la pensionarea lui Richter, în 1935, marchează anii în care creația lui dobîndește cele mai mari succese, nu numai în țară, ci și în străinătate. Recunoașterea meritelor lui în țară a fost exprimată prin conferirea, în 1928, a titlului de „director general de muzică“, distincție care înaintea lui Richter fusese acordată doar lui George Georgescu și Marcel Botez.

Viața muzicală a Brașovului cunoaște în perioada 1928—1935 cîteva aspecte noi. În primul rînd, învățămîntul muzical, practicat înainte doar sub formă de studii particulare, primește o formă de organizare superioară prin înființarea, în 1928, a Conservatorului „Astra“, primul director fiind Constantin Bobescu. Încă de la înființarea lui, Paul Richter face parte din corpul didactic al Conservatorului ca profesor pentru teorie, armonie, contrapunct și compoziție.

În cadrul vieții de concert se distinge o și mai susținută promovare a muzicii contemporane decît în perioada precedentă. Această tendință caracteristică se manifestă pe de o parte tocmai prin numeroase prezentări ale lucrărilor de Richter, fiind însă completată, de pe altă parte, de concertele „Societății filarmonice“ sub bagheta lui Richter, al căror

Scanned with OKEN Scanner

program cuprinde, printre altele, lucrări de Hausegger, Striegler, Sekles, Kornauth, R. Strauss *(Don Juan)* și Mahler *(Simfonia IV)*. În același spirit activează și Emanoil Bernfeld (recitale de pian cu lucrări de Debussy, Ravel, Stravinsky, Schönberg, Hindemith, Enescu, Brediceanu, Neugeboren, Richter), Walter Schlandt (Reger, Skriabin), Adolf Weiss (Reger), Victor Bickerich (coruri de Reger și Hindemith, opera *„Sganarelle"* de R. Wagner-Regény, lucrări pentru orgă de Reger) și Traute Lienert (lieduri de Hindemith. Turneele de concerte ale unor artiști străini completează și în acest sens viața muzicală brașoveană. Astfel, Orchestra filarmonică din Berlin, în turneu prin Brașov, Sighișoara și Sibiu (1928), condusă de Ernst Kunwald, cîntă *Simfonia VII* de Waldemar von Bauszner (compozitor originar din Ardeal, stabilit la Berlin), *Simfonia III* de Richter, poemul simfonic *Moarte și transfigurație* de R. Strauss și *Variațiuni și fugă pe o temă de Mozart* de Reger. În 1930, Georg Kulenkampff interpretează, printre altele, lucrări de Debussy și Stravinsky, iar în 1937 Joseph Szigeti cu Nikita Magaloff lucrări de Bartók și Stravinsky.

O a treia componentă esențială o constituie cultivarea și mai susținută a muzicii lui Bach și Händel, acțiune indisolubil legată de numele lui Victor Bickerich. În această perioadă se prezintă în primă audiție pe țară *Johannes-Passion* de Bach (1931) și *Alexander's Fest* de Händel (1935), prima lucrare cu „Asociația corală bărbătească", iar cea din urmă cu „Corul Bach", înființat de Bickerich în 1933. Punctul culminant al acestei evoluții îl constituie realizarea la Brașov (11—13 mai 1935) a primului festival Bach din Transilvania.

Simultan cu această cultivare a muzicii lui Bach și Händel se redescoperă, sub influența mișcării artistice promovată de Walther Hensel, cîntecul popular german vechi și muzica corală *a cappella* prebachiană. Colecțiile ca *Finkensteiner Blätter, Der singende Quell* ș.a. permit asociațiilor corale contactul cu lucrările unor compozitori ca Schütz, Hasse, Gumpelzhaimer, exercitînd o puternică influență asupra formării unui nou gust muzical al publicului.

Dar alături de aceste tendințe noi se cultivă, și pe mai departe, repertoriul tradițional. Prin concertele „Societății filarmonice" și ale Conservatorului „Astra", prin prezențele lui Enescu, George Georgescu, Marcel Botez, Fr. Xav. Dressler, Sofia Munteanu, Constantin Bobescu sau chiar Lola Bobescu (atunci în vîrstă de 10 ani), viața de concert a Brașovului dobîndește calități remarcabile. Se pare însă că bogăția de manifestări a determinat și o oarecare suprasaturație, întrucît publicul n-a mai reușit să facă față acestei efervescențe muzicale. Fenomenul a avut o înrîurire negativă mai ales asupra activității „Societății filarmonice" care, nefiind subvenționată de stat, a început să-și reducă numărul concertelor anuale, la care accesul era permis doar abonaților. Dar lovitura cea mai grea a fost dată de însăși administrația locală care, în 1935, a desființat Orchestra orășenească, formație ce constituia baza Societății filarmonice. Richter a fost pensionat, iar succesorul lui, Victor Bickerich, a încercat să reorganizeze Societatea filarmonică, conducînd-o

Scanned with OKEN Scanner

pînă în anul interzicerii ei (1944). În 1949 a fost înființată Filarmonica de Stat din Brașov care, preluînd o tradiție de aproape șapte decenii, a reușit, datorită sprijinului generos al noii orînduiri social-politice, să ducă spre împlinire aspirațiile lui Brandner, Krause, Richter și Bickerich.

În timpul ultimilor opt ani de activitate la Brașov (1928—1935), Richter compune o serie de lucrări simfonice și vocal-simfonice de proporții ample. Despre *Simfonia IV* în *la* minor op. 82 (1929) nu ne putem face o imagine decît doar cu ajutorul articolelor de presă. După prima ei audiție (1929) la Brașov și interpretarea ei la Mediaș, Sibiu și Breslau, dirijorul de origine transilvăneană Carl Gorvin (Glückselig)[21] a dorit s-o imprime în 1943 cu Orchestra Radiodifuziunii din Viena (împreună cu *Simfonia III, Suita Carpatică* de Richter și *Suita în Do major* de Enescu). Imprimările, abia începute, au trebuit să fie întrerupte, întrucît dirijorul a fost rechemat în armată. Știri neconfirmate oficial pretind că întregul material ar fi fost distrus de bombardamente. Cercetările recente în această direcție nu au reușit să clarifice situația, partitura *Simfoniei IV* rămînînd, și pe mai departe, pierdută. Cîteva știme și schițe izolate care s-au păstrat, nu sînt suficiente pentru reconstituirea ei.

În 1930, la îndemnul cîntăreței brașovene Dora Flechtenmacher, Richter compune primul ciclu de *Șase lieduri pentru voce și orchestră pe texte chinezești* op. 95, iar un an mai tîrziu cel de al doilea ciclu op. 96.[22] Prin aceste lucrări, Richter se integrează în acea tendință a muzicii europene de îmbogățire stilistică prin valorificarea unei tematici orientale, ilustrată deja în 1904 prin opera *Madame Butterfly* de Puccini și continuată de Mahler în *Das Lied von der Erde* (1908) și Strauss în *Fünf Gesänge des Orients* op. 77 (1928). Atît Mahler și Strauss, cît și Richter, au luat ca punct de plecare antologia de poezii *Die chinesische Flöte*, traduse în 1907 de Hans Bethge. Ambele cicluri dovedesc măiestria cu care Richter știe că „transpună" în muzică cele mai mici amănunte ale textului. Această orientare în compoziția de lied, desăvîrșită de Hugo Wolf și, în parte, și de Richard Strauss, acordă liniei vocale un relief apropiat spiritului de recitativ, în timp ce acompaniamentul își asumă rolul de a ilustra muzical cît mai veridic conținutul textului. Astfel, forța generatoare primordială în elaborarea liedurilor rămîne textul, spre deosebire, de pildă, de Mahler, unde realizarea formei respectă în primul rînd logica muzicală. O comparație detailată a liedului nr. 3 *Der Pavillon aus Porzellan* din op. 95 de Richter cu liedul *Von der Jugend* din *Das Lied von der Erde* de Mahler permite, datorită identității textului cît și a genului (lied simfonic), evidențierea diferențelor în concepția celor doi autori.

La sfîrșitul anului 1931, Richter compune *Cantata funebră* op. 105 pentru bariton și sopran solo, cor mixt și orchestră, lucrarea fiind prilejuită de moartea subită a unui prieten. Deși formația utilizată pare a fi sugerată de *Recviemul german*, totuși, nu se poate constata o dependență muzicală față de Brahms. Cantata evidențiază talentul dramatic deosebit al lui Richter și ne face să regretăm că, din lipsa unui text potrivit, autorul ei nu a abordat genul de operă.

La recomandarea lui Erich H. Müller, Richter compune, tot în 1931, *Trio-ul pentru vioară, violoncel și pian* op. 86, lucrare prezentată un an

mai tîrziu în primă audiție la Dresda. Cu această lucrare Richter pune, în vîrsta de 56 de ani, bazele creației sale de cameră întrucît, în afara cvintetului neterminat, op. 25, el nu abordase pînă atunci genul muzicii de cameră printr-o lucrare de mari proporții. Scris în tonalitatea lui preferată, în *sol minor*, acest trio [23] se evidențiază printr-o remarcabilă ținută polifonică, recurgînd în final și la elaborări fugate. Bogăția armonică care, alături de acorduri alterate, acorduri mărite, de nonă, micșorate cu septimă mică, modulații enarmonice, relații de terță, include și momente modale de un farmec particular, reflectă, în corelație cu fantezia ritmică, melodică și factura densă, aproape orchestrală, a lucrării, gîndirea lui Richter în plină maturitate. Surprinde în mod deosebit acordul de încheiere din prima parte : *sol-si bemol-re-mi becar* $\left(= sol : \mathrm{I}_5^6\right)$, care-și găsește rezolvarea prin începutul părții a 2-a — *Re : I.*[24]

În 1932, librăria Wilh. Hiemesch din Brașov publică 10 lieduri de Richter [25], care sub numărul de opus 84 reprezintă o selecție a liedurilor compuse între anii 1902—1932. La fel ca și în cele două cicluri de lieduri pe texte chinezești, surprinde capacitatea lui Richter de a reda, mai ales prin mijloace armonice, amănuntele textului. Sub acest raport este semnificativ nr. 1 *Die Nacht*, despre care chiar și autorul poeziei, Heinrich Zerkaulen Dresda mărturisește : „*Die Nacht*“ a fost deja de mai multe ori pusă pe muzică, dar niciodată într-o asemenea atmosferă închegată și subtilă... Pentru aceasta vă mulțumesc din toată inima.“ [26]

Alte lucrări de cameră din această perioadă sînt *Trio-ul pentru flaut, vioară și pian* op. 92 (partitura n-a mai fost găsită), *Sonata pentru vioară și pian* în *do major* op. 89 (1935) și *Cvartetul de coarde nr. 1* în *do* minor op. 98 (1935). Dacă bogata inventivitate din *Trio*-ul op. 86 se află totuși sub semnul unei unități stilistice, nu se poate spune, din păcate, același lucru despre *Sonata pentru vioară și pian*. Deși se distinge mîna unui autor experimentat, nu pot fi trecute cu vederea anumite secțiuni, care circumscriu o zonă de influență de la Schubert pînă la Richard Strauss. Această remarcă este mai puțin valabilă pentru *Cvartetul de coarde nr. 1*, unde însă o permanentă angajare a celor patru instrumente pare a nu tinde înspre individualizarea lor, concepția polifonică fiind deseori turnată în tiparele unui contrapunct armonic.

Mai amintim din această perioadă deosebit de fecundă o baladă pentru soliști, cor bărbătesc și orchestră *Der 6 November 1632* (Th. Fontane) și orchestrația *Passacagliei și fugii în do minor* de Bach, aceasta din urmă un document interesant care dezvăluie concepția romantică a lui Richter despre Bach.

Ca dirijor al Orchestrei orășenești, Richter răspundea și de „Concertele de promenadă“ din parcul orașului. Pentru acestea Richter compune o serie de piese ocazionale, printre ele *Trei fantezii pe melodii populare săsești* și alte *Trei fantezii pe melodii populare românești*. Bazate în cea mai mare parte pe culegerile de folclor ale lui Tiberiu Brediceanu, cele *Trei fantezii pe melodii populare românești* (1931—1932), sînt apropiate de spiritul potpuriului : succesiunea diferitelor melodii

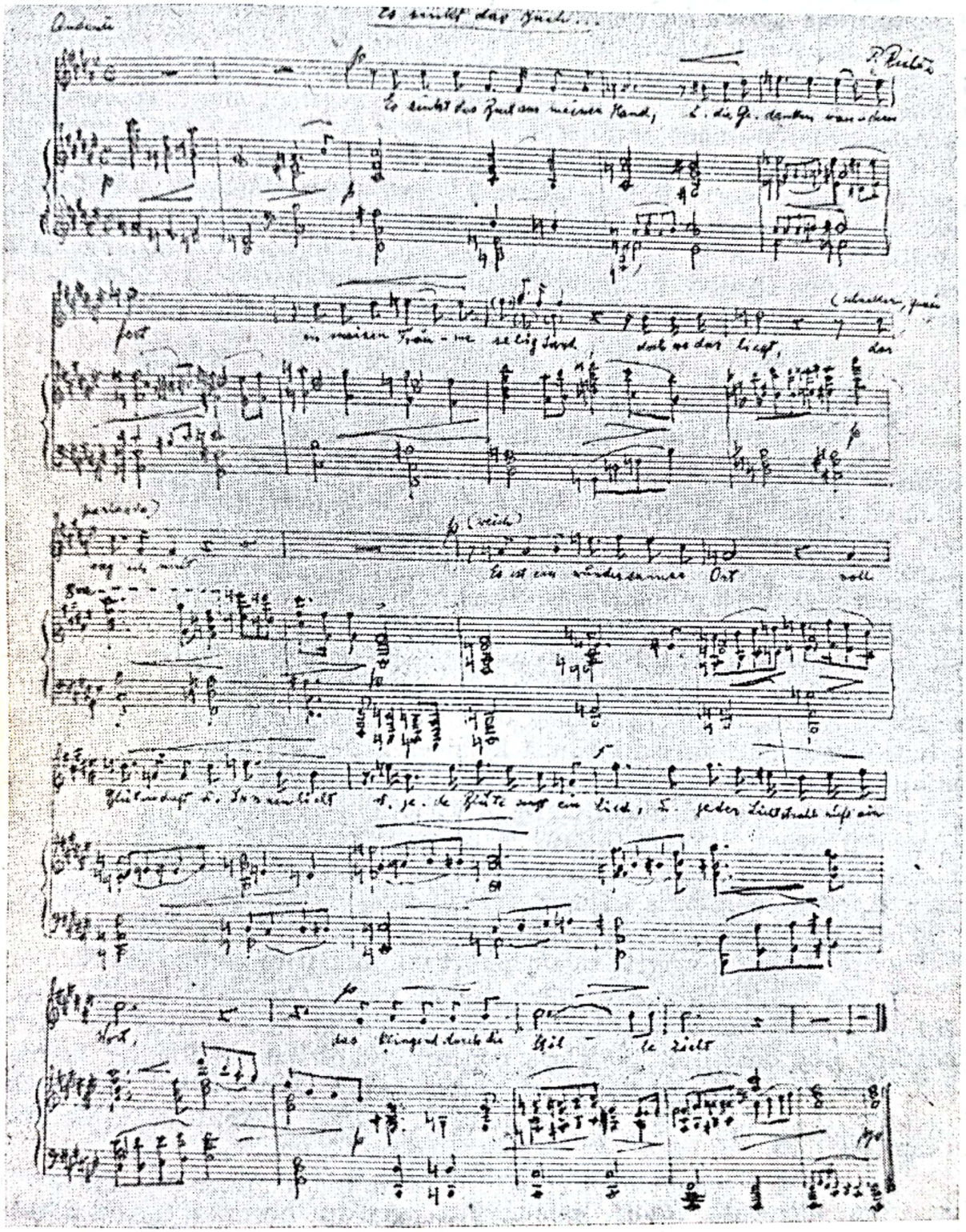
populare (Ardeleana, Hora, Doină, Moldovenească, Sîrbă, cîntece de petrecere) este mijlocită de tranziții, iar expunerea simplă a melodiilor respective deseori este urmată de variante de prelucrare din ce în ce mai complexe, incluzîndu-se și momente polifonice. Alături de melodiile populare originale, apar și unele create de Richter, în spirit popular românesc. Atît sursa de inspirație, cît și scopul final al acestor fantezii — îmbogățirea cu o notă particulară a repertoriului de estradă — au un caracter mai facil și nu aspiră spre un nivel artistic foarte înalt, dar intuiția lui Richter în tratarea anumitor particularități modale ale cîntecului popular merită să fie evidențiată.

În cadrul concertelor, pe care le dirijează în străinătate, Richter prezintă din creația sa, între altele, lucrări ca : *Simfonia III* (Teplitz-Schönau 1928, Dresda 1928, Breslau 1931, Leipzig 1932), *Suita carpatică* (Dresda 1929), balada *Der Totenvogel* (Dresda 1929), *Concertul pentru pian și orchestră* (Dresda 1929, Breslau 1931), în timp ce alți dirijori îi interpretează *Simfonia III* la Bielefeld (1929), Viena (1930), Copenhaga (1930), *Suita carpatică* la Stuttgart (1934), *Serenada în re major* la Dresda (1933) și cele *Șase lieduri pe texte chinezești* op. 95 la Dresda (1933) și Stuttgart (1934). Liedurile lui sînt frecvent cîntate la Dresda, Stuttgart și Viena. Presa relevă de fiecare dată măiestria cu care Richter mînuiește aparatul orchestral și subliniază modul în care știe să subordoneze intențiilor lui expresive toate mijloacele tehnice. În urma succeselor sale, Richter este invitat să conducă clasele de compoziție și dirijat de la *Pädagogium der Tonkunst* din Dresda, dar și de data aceasta refuză.

Cu ocazia împlinirii a 60 de ani, concerte festive la Brașov și Sibiu (constituite în întregime din lucrările lui simfonice și de cameră) oferă concetățenilor săi posibilitatea de a cunoaște și aprecia însemnătatea creației lui. În urma pensionării, Richter mai conduce un an Asociația muzicală „Hermania" din Sibiu,[27] pentru a se retrage apoi, din motive de sănătate, din viața muzicală publică. Pînă în 1939 mai rămîne la Sibiu, unde compune, între altele, *Simfonia V* (1936), *Cvartetul de coarde nr. 2* (1937), *Concertul pentru violoncel și orchestră* (1937), două *Cvartete cu pian* op. 110 și op. 111 (1938) și *Concertul pentru orgă și orchestră* (1939).

Simfonia V, în *re major,* op. 106 [28] a fost scrisă cu ocazia sărbătoririi a 700 de ani de existență a orașului Gera (Turingia) ; la concertele festive alcătuite din compoziții selecționate dintre lucrări destinate numai acestui eveniment, Paul Richter și-a dirijat el însuși lucrarea în primă audiție (Gera, 2.V.1937), obținînd un succes remarcabil. Printre celelalte lucrări de Kornauth, Weigl și Fidelio F. Finke, presa remarca simfonia lui Richter ca punct culminant al concertului, întrucît „lucrarea a stimulat entuziasmul auditoriului, iar autorul ei simpatic a fost nevoit să se arate în repetate rînduri publicului deosebit de animat." [29] Succesul neașteptat de mare a marcat, totodată, ultima apariție publică a lui Richter în străinătate. Simfonia transmite o atmosferă senină, de sărbătoare, care, pentru a sublinia un substrat programatic, apelează la unele intonații caracteristice ale operei *Maeștrii cîntăreți din Nürnberg* de Wagner. Nici chiar partea lentă a simfoniei nu se îndepărtează de caracterul general optimist întrucît, sub formă de citat, în centrul ei reapare

Scanned with OKEN Scanner



Un lied de Paul Richter. Manuscris autograf

tema principală a primei părți. Astfel, nu numai sub raport formal, ci și sub cel al expresiei, Richter creează o unitate între părțile constitutive ale lucrării.

Cea mai reușită printre lucrările din această perioadă este însă fără îndoială *Concertul pentru orgă și orchestră* în *re minor*, op. 115, scris la îndemnul organistului sibian Fr. Xav. Dressler. Primele două părți se bazează pe materialul *Sonatei pentru orgă* op. 36 (1920), care abia acum își găsește o valorificare adecvată. Un final nou *(Toccata)*, în cadrul căruia, asemănător *Simfoniei III* sau *Simfoniei V*, este urmărită unitatea ciclică, constituie, în comparație cu părțile 3 și 4 ale *Sonatei pentru orgă*, o certă îmbunătățire. Lucrarea, privită în ansamblul ei, se distinge prin scriitura ei polifonică deosebit de bogată, iar în contextul creației lui Richter este una dintre cele mai valoroase lucrări. Partea a 2-a este semnificativă pentru capacitatea lui Richter de a valorifica în mod creator idiomele tradiției. Concepută ca un amplu ciclu de variațiuni :

Tema	—	16 Variațiuni	—	Fugato
Andante, $\frac{4}{4}$		3+3 + 4 + 3+3		

partea prezintă într-o sinteză originală principiile variaționale ale barocului, clasicismului și romantismului. Tema promovează forma unei perioade tripodice cu repriză ($4+4+4 = a+b+a_1$) apropiindu-se astfel de tiparele temelor proprii clasicismului vienez (formă de lied). Dar punctul de plecare al variațiunilor nu-l constituie discantul cu substratul lui armonic, ci linia basului, astfel încît principiul dominant al construcției este cel al passacagliei.[30] Spre deosebire de *passacagliile* barocului, succesiunea variațiunilor nu adoptă o formă de lanț neîntreruptă, concepută în spiritul gradației ci, asemănător clasicismului sau romantismului, include cezuri (aici fermată) după încheierea fiecărei variațiuni. Tehnica variațională pe bas ostinat se îmbină atît cu multiplele aspecte polifonice de tip baroc, cît și cu aluzii clare la variațiunea ornamentală clasică și, cel mai frecvent, la variațiunea de caracter romantică. Aspectul inedit al unei sinteze convingătoare a principiilor variaționale din trei epoci stilistice diferite se îmbină în mod fericit cu o bogată fantezie armonică, melodică, polifonică și de factură, astfel încît partea a 2-a din *Concertul pentru orgă* poate fi privită ca un punct culminant în creația lui Richter.

Prima audiție a concertului a avut loc la Ateneul din București (28.I.1940) sub conducerea lui Theodor Rogalski (solist fiind Fr. Xav. Dressler) și a constituit, în afara concertului dirijat de Richter în mai 1935 (Concertul său pentru pian, orchestrația *Passacagliei* de Bach, *Simfonia III* de Brahms) cea de a doua (și ultima) prezență a lui Richter în capitala țării.

Concertul pentru violoncel și orchestră în *la* minor op. 109 nu a fost cîntat niciodată. Adolf Steiner, violoncelistul berlinez căruia îi este dedicat, a declarat că lucrarea nu poate fi executată. În afara cîtorva corzi duble neesențiale însă, concertul nu conține probleme tehnice de nesoluționat. Afirmația lui Steiner este mai degrabă motivată de faptul că lucrarea nu este suficient de închegată, iar substanța muzicală este

Scanned with OKEN Scanner

frecvent alterată de pasaje cu aspect de studiu tehnic. Este regretabil că Richter nu a avut prilejul să colaboreze cu un violoncelist experimentat, în felul în care a colaborat cu Dressler cînd a compus *Concertul pentru orgă*. Astfel, *Concertul pentru violoncel* nu a devenit ceea ce fără îndoială ar fi putut să devină : o lucrare capabilă să satisfacă atît cerințele solistului cît și cele ale auditorului.

În 1939 Richter se retrage la țară, în comuna Cristian de lîngă Brașov. Este perioada, în care forța lui de creație slăbește simțitor, deși își consacră toată energia, compoziției. Dar boala de inimă, la care mai tîrziu se adaugă paralizia ambelor picioare, pierderea unui ochi și aproape completa surzenie, durerea pricinuită de deportarea a doi dintre cei trei copii, după sfîrșitul războiului și, în sfîrșit, condițiile materiale precare în care trăia [31] — acesta este cadrul în care își compune ultimele lucrări. Frecvent recurge la reluarea unor compoziții din tinerețe sau se apropie stilistic de acestea, atunci cînd compune lucrări noi, totuși rareori mai reușește să atingă nivelul lucrărilor de maturitate. Acesta este cazul *Variațiunilor simfonice pentru pian și orchestră pe o legendă* op. 121 (1943), o lucrare, în care se îmbină calitățile caracteristice lui Richter : talentul improvizatoric — în forma de variațiuni; cunoașterea perfectă a resurselor pianului, experiența de orchestrator — în formația aleasă. Succesul primei audiții la Brașov (W. Schlandt și V. Bickerich, 1943), a constituit, probabil, pentru Richter garanția trăiniciei creației lui.

Compunerea *Simfoniei VI* în *sol minor* a necesitat patru ani pentru nici una din lucrările lui, Richter nu a avut nevoie de o perioadă atît de îndelungată de timp. Simfonia este un document muzical zguduitor pentru starea sufletească a lui Richter în ultimii ani de viață. Dar pentru conturarea artistică a durerii și soluționarea convingătoare a conflictelor sufletești — pozitivă sau negativă — îi lipsește forța de creație necesară. Prezența unui cor mixt și a unui sopran solo [32] în repriza părții I-a constituie, probabil, o aluzie la *Simfonia IX* de Beethoven. Dar dacă Beethoven resimte necesitatea vocii umane în final pentru soluționarea pozitivă a conflictelor, Richter, dimpotrivă, introduce vocea umană doar în prima parte, accentuînd astfel latura depresivă. Partea a 2-a adîncește această atmosferă depresivă printr-un solo de violă, ce străbate, ca un fir conducător, întreaga parte. Scherzo-ul și finalul încearcă să găsească drumul spre lumină, dar optimismul lor pare forțat : speranța există, dar credința lipsește. Consecvența în disperare a lui Ceaikovski, de pildă în *Simfonia VI „Patetica"* este o cale respinsă de Richter, pentru că nu putea accepta o asemenea soluție. Astfel, *Simfonia VI* de Richter — lucrare ce nu este menită să fie prezentată în public — eșuează din pricina caracterului ei contradictoriu.

Cîteva luni după terminarea simfoniei, în 16 aprilie 1950, Richter se stinge din viață la Cristian, fiind înmormîntat în prezența unei asistențe numeroase la Brașov — orașul căruia i-a dedicat tot talentul său bogat și nobil.

Condiția primordială a creației lui Richter este concepția potrivit căreia misiunea lui a fost „să slujească cu devotament poporul." [33] Respingînd ofertele străinătății și confruntîndu-se în mod deliberat cu

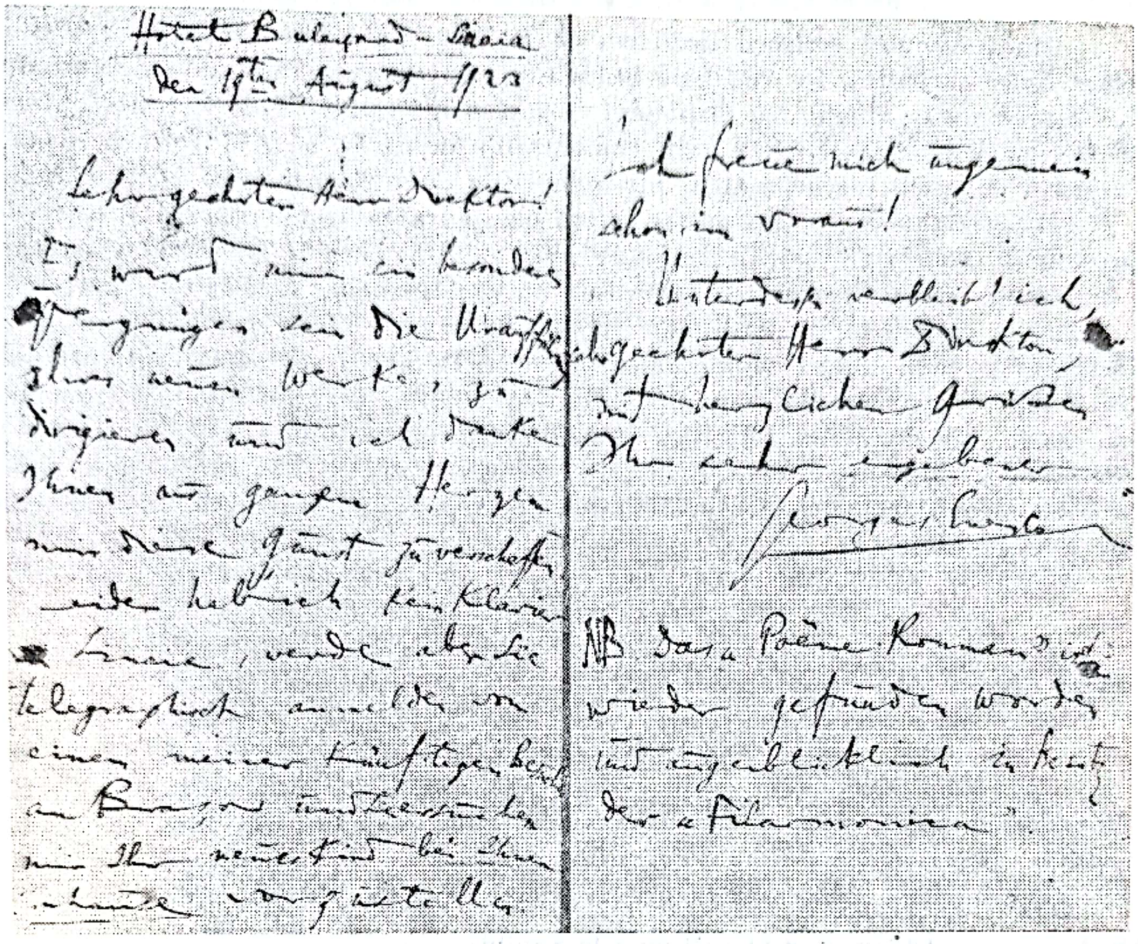
Scanned with OKEN Scanner

tradiţia muzicală multiplă a patriei sale, el se deosebeşte în acest sens de compozitorii de origine transilvăneană Waldemar von Bausznern, Rudolf Wagner-Regény sau Norbert von Hannenheim.

O a doua condiţie este dată de un factor istoric. Activitatea creatoare a lui Richter se desfăşoară într-o perioadă de efervescenţă a conştiinţei naţionale în Europa, pe plan artistic concretizată prin „şcolile muzicale naţionale". Favorizat de această evoluţie generală, Richter, spre deosebire de predecesorii lui, Johann Lukas Hedwig şi Rudolf Lassel, acordă noţiunii de „naţional" o semnificaţie mult mai nuanţată : „Creaţia lui Lassel şi Hedwig este, în fond, nu de esenţă săsească, ci de esenţă germană. Nu pot să-mi dau seama dacă la mine situaţia este alta, cum nu sînt în măsură să apreciez dacă vreodată va putea exista o muzică specific săsească, adică o muzică care să oglindească viaţa noastră, influenţată sau colorată în mod vizibil de mediul în care trăim... Ca şi pînă acum, mă voi strădui să exprim speficiul transilvănean din sufletul meu, în măsura în care-l cunosc." [34]

Din acest citat se desprind trei elemente definitorii pentru poziţia estetică a lui Richter. În primul rînd se remarcă tendinţa de a nu se aşeza în umbra muzicii germane, ci de a altoi pe trunchiul acesteia o ramură nouă, ce-şi trage seva din condiţii etnice particulare. În al doilea rînd, el nu dă noţiunii de „specific săsesc" semnificaţia unei sfere închise ci, dimpotrivă, o integrează în noţiunea de „specific transilvănean", cu toate consecinţele ce decurg de aici. În sfîrşit, în al treilea rînd, se evidenţiază caracterul progresist al concepţiei sale estetice, izvorîte din modul în care înţelege funcţia artistului ca exponent al unei minorităţi naţionale şi aceasta mai cu seamă în raport de anumite tendinţe izolaţioniste ale societăţii săseşti din acea vreme, faţă de care atitudinea lui Richter se deosebeşte fundamental. Nici astăzi, în condiţiile social-politice cu totul diferite de cele în care a trăit Paul Richter, ideile lui nu şi-au pierdut valabilitatea şi poziţia lui estetică a cîştigat astăzi, în creaţia compozitorilor din rîndul naţionalităţii germane, dimensiuni artistice şi mai cuprinzătoare, izvorîte din semnificaţia nouă a ideii exprimate de el prin cuvintele „mediul în care trăim".

Scanned with OKEN Scanner



Scrisoarea lui George Enescu către Paul Richter (ms. autograf).

Traducerea scrisorii lui Enescu

Hotel Bulevard — Sinaia,
în 19 august 1923

Mult stimate domnule director !

Îmi va face o deosebită plăcere să dirijez prima audiție a noii Dvs. lucrări și vă mulțumesc din toată inima pentru acest favor. Din păcate, nu dispun la Sinaia de un pian, dar vă voi anunța telegrafic despre una dintre viitoarele mele vizite la Brașov, rugîndu-vă să-mi prezentați noul Dvs. copil *la Dvs. acasă*. Mă bucur nespus de mult deja de pe acuma !

Între timp rămîn, mult stimate domnule director, cu salutări cordiale al Dvs. devotat

Georges Enesco

N.B. „Poema Română" a fost regăsită și se află în prezent în posesia „Filarmonicii".

Scanned with OKEN Scanner

Comentariu la scrisoarea lui Enescu

Din conținutul scrisorii deducem că Richter, în momentul în care și-a terminat *Suita carpatică*, l-a rugat pe Enescu să dirijeze prima ei audiție, oferindu-se să i-o prezinte la Sinaia. Nu dispunem de nici o informație dacă întîlnirea propusă de Enescu a avut sau nu loc ; din comentariile citate la pag. 87 reținem doar că Enescu a cunoscut lucrarea abia într-o repetiție de orchestră și nicidecum înainte.

Postscriptum-ul lui Enescu se referă cu siguranță la intenția lui Richter de a prezenta în concertele sale una dintre lucrările lui Enescu. Dealtfel, o scrisoare[1] a lui Richter către directorul Conservatorului din București D. Popovici precizează : „...resimt ca o lipsă faptul, că nu sîntem în posesia unor lucrări simfonice românești. Este aproape imposibil să cumpărăm acum note. De aceea vă rog să ne *împrumutați* din fondul conservatorului sau prin intervenția Dvs. lucrări simfonice (românești) mai ușoare ale domnului Enescu..." Abia în decembrie 1930, această dorință a lui Richter se împlinește : Enescu dirijează el însuși *Rapsodia II* în cadrul unui concert cu Societatea filarmonică, iar prezentarea ei în presă pentru publicul brașovean o face Paul Richter.[2]

LISTA CREAȚIEI

întocmită de Paul Richter

EXTRAS

op. 1	*Tanzweisen* pentru pian la 4 mîini
op. 2—15	Lucrări pentru pian și lieduri
op. 16	Trei coruri bărbătești a cappella
op. 17	Patru coruri bărbătești a capella
op. 18, 19	Lucrări ocazionale
op. 20	*Hymmne für das goldene Jubelfest des Kronstädter Männergesangvereins,* pentru cor bărbătesc și orchestră
op. 21	Două coruri bărbătești a capella
op. 22	Trei coruri bărbătești a capella
op. 23	*Simfonia I* în *mi minor* pentru orchestră mare
op. 25	*Cvintet cu pian,* partea I (lucrare neterminată)
op. 27	Două coruri mixte
op. 28	Două coruri bărbătești
op. 29	*Suita simfonică în re major,* pentru orchestră mare (4 părți)
op. 30	Două coruri bărbătești
op. 31	Două coruri bărbătești
op. 32	Două cvartete pentru tineret (pian, vioară, violoncel, contrabas)
op. 35	*Simfonia II în sol minor,* partea 1 (lucrare neterminată)
op. 36	*Sonata pentru orgă în re minor*
op. 37	Două preludii pentru orgă

[1] Din păcate nedatată, dar scrisă probabil în perioada de după război, cînd Richter a fost ales dirijor al Societății filarmonice.

[2] *Kronstädter Zeitung,* 18.XII.1930, *Vorbericht* la concertul din 18.XII.1930.

Scanned with OKEN Scanner

op. 38	Două coruri bărbăteşti
op. 39	*Der Totenvogel*, baladă pentru voce şi orchestră mare
op. 40—57	Lucrări ocazionale
op. 58	*Concert pentru pian şi orchestră* în *si minor*
op. 59, 60	Lucrări ocazionale
op. 61	*Variaţiuni pe cîntecul popular Die Gipfel der Karpathen* pentru pian
op. 62	*Simfonia III* în *sol minor*
op. 63—76	Lucrări ocazionale
op. 77	*Fantezie pe teme populare săseşti* nr. 1 pentru orchestră
op. 78	*Fantezie pe teme populare săseşti* nr. 2 pentru orchestră
op. 79	*Fantezie pe teme populare săseşti* nr. 3 pentru orchestră
op. 81	*Fantezie pe teme populare româneşti* nr. 1 şi nr. 2 pentru orchestră
op. 82	*Simfonia IV* în *la minor*
op. 83	*Fantezie pe teme populare româneşti* pentru fanfară
op. 84	10 Lieduri pentru voce şi pian
op. 85	*Suita carpatică* pentru orchestră mare
op. 86	*Trio* cu pian
op. 87	Două *balade* pentru cor mixt *Die Brück' am Thay* *Der Rappe des Komturs*
op. 88	*Gegen Philister und Lästerzungen*, poem simfonic pentru orchestră mare
op. 89	*Sonată pentru vioară şi pian* în *Do* major
op. 92	*Trio* pentru flaut vioară şi pian
op. 95	*Şase lieduri pe texte chinezeşti* pentru o voce feminină şi orchestră
op. 96	*Şase lieduri pe texte chinezeşti* pentru o voce bărbătească şi orchestră
op. 97	*Festouvertüre zum 50. Jubelfest der Kronstädter Philharmonischen Gesellschaft*
op. 98	*Cvartetul de coarde nr. 1* în *do* minor
op. 99	*Cvartet de coarde nr. 2* în *re minor*
op. 100	*Variaţiuni pe o temă proprie*, pentru orchestră mare
op. 101—104	Lieduri pentru voce şi pian
op. 105	*Cantata funebră*, pentru solişti, cor şi orchestră
op. 106	*Simfonia V* în *re major*
op. 107	*Passacaglia* de Bach, orchestrată
op. 108	*Eine Lustspielouvertüre*, pentru orchestră mare
op. 109	*Concert pentru violoncel şi orchestră* în *la minor*
op. 110	*Cvartet cu pian* în *re minor*
op. 111	*Cvartet pentru pian, flaut, vioară şi violoncel*
op. 112	*Der 6. November 1632* baladă pentru solişti, cor şi orchestră
op. 113	Trei coruri mixte *a cappella*
op. 115	*Concert pentru orgă şi orchestră* în *♭ minor*
op. 116—120	Lucrări ocazionale
op. 121	*Variaţiuni simfonice pentru pian şi orchestră* pe o legendă
op. 122	*Cvartet de coarde nr. 3* în *mi major*

LUCRĂRI FĂRĂ NUMĂR DE OPUS

—	*Serenada în Re major pentru orchestră*
—	*Simfonia a VI-a* în *sol minor*

Scanned with OKEN Scanner

BIBLIOGRAFIE

BICKERICH, VICTOR — Paul Richter. În : *Muzica*, Bucureşti, supl. nr. 6, 1958.

COSMA, VIOREL — *Muzicieni români.* Lexicon, Bucureşti, Editura muzicală, 1970.

HAMZEA, ADRIAN — *Paul Richter.* În : *Astra*, Braşov nr. 7, 1966

HAJEK, EGON — *Paul Richter.* În : *Die Musik. Ihre Gestalter und Verkünder in Siebenbürgen einst und jetzt.* Kronstadt, Klingsor-Verlag, 1927.

KRASSER, HARALD — *Höhepunkt siebenbürgischer Musik. Zum zwanzigsten Todestag Paul Richters.* În : *Neuer Weg*, Bucureşti, 17 apr. 1970.

MÜLLER, ERICH H. — *Deutsches Musikerlexikon*, Dresden, 1929.

NUSSBÄCHER, KONRAD — *Die Musik.* În : *Das sächsische Burzenland einst und jetzt*, Kronstadt, 1925.

RESCHIKA, RUDOLF FRANZ — *Paul Richter. Versuch einer Würdigung.* În : *Karpaten-Rundschau*, Braşov, 12 apr. 1968.

RICHTER, PAUL — *Aus meinem Leben.* În : *Deutsche Musik*, Dresden, Heft 11, 1933.

TECLU, LIVIU TEODOR — *Un compozitor german din Ardeal.* În : *Muzica*, Bucureşti, nr. 10, 1957.

TÜRK, HANS PETER — *Paul Richter*, în : *Karpaten-Rundschau*, Braşov, nr. 15, 16, 17, 19 ; 12, 19, 26 apr., 10 mai 1974.

NOTE

[1] Richter, Paul — *Aus meinem Leben.* În : *Deutsche Musik*, Dresda, 11, 1933, p. 147

[2] Ibidem, p. 145.

[3] Fondată în 1859. Din 1877 i se afiliază şi un cor de femei.

[4] Fondată în 1878.

[5] „Vorschule der Philarmonischen Gesellschaft". Scopul ei a fost formarea viitorilor membri de orchestră.

[6] *Ist Richard Wagners „Fliegender Holländer" eine Aufgabe für den Kronst. Männergesangverein ?* În : *Die Karpathen*, Braşov, 3, 9, 1 febr. 1910, p. 285.

[7] Lucrare neterminată ; doar partea I este încheiată.

[8] În autobiografia sa, Richter relatează : „Sfătuit de Dr. Richard Strauss, am încercat în 1922 publicarea *Serenadei în re major*. Strauss m-a recomandat călduros preşedintelui editurii „Universal" din Viena. Directorul însă ne-a arătat o listă de cca 80—100 de partituri care aşteptau să fie tipărite. În faţa atîtor nume celebre eu, care nici măcar acasă nu sînt recunoscut, m-am retras, nu fără a mulţumi din inimă d-lui Strauss pentru amabilitatea sa. Cu mijloace financiare proprii aş fi reuşit să fiu tipărit, chiar şi fără o recomandare a lui Strauss, însă pentru aceasta mi-ar fi fost necesară o sumă enormă de bani". Dintr-o scrisoare a muzicologului german dr. Erich H. Müller se poate deduce că această recomandare scrisă a lui Strauss a existat cîndva în arhivele editurii „Universal" : „...mă voi duce personal

Scanned with OKEN Scanner

la Universal-Edition pentru a încerca să obţin o copie a scrisorii despre *Serenadă*" scrie el în 11 martie 1927. După informaţiile obţinute de noi de la Universal-Edition (20 martie 1973), documentul respectiv nu a mai fost găsit.

[9] Richter, Paul — *Op. cit.* p. 147 şi 150.

[10] Bickerich, Victor — *Vorbericht zum philharmonischen Konzert.* In : *Kronstädter Zeitung,* Braşov, 87, nr. 29, 7 febr. 1923, p. 2.

[11] Lucrarea e analizată în : Teclu, L. T. — *Un compozitor german din Ardeal : Paul Richter.* În : *Muzica,* Bucureşti, 7, nr. 10, oct. 1957, p. 27—28.

[12] Nu este exclusă posibilitatea ca însuşi Enescu să-i fi dat lui Richter sugestia compunerii unei lucrări de mari proporţii în care să valorifice folclorul muzical românesc.

[13] Philippi, Fritz — În : *Jahresbericht der Kronstädter Philharmonischen Gesellschaft 1922—1925.* Braşov, 1924, p. 35.

[14] S/amuel/ B/iemel/ — *Gheorghe Enescu.* În : *Kronstädter Zeitung,* Braşov, 87, nr. 252, 7 nov. 1923, p. 1.

[15] Philippi, Fritz — *Op. cit.,* p. 35. Enescu este deci proclamat membru de onoare al „Societăţii filarmonice" din Braşov la 12 nov. 1923 şi nu la 13 nov. 1926 aşa cum apare în *George Enescu,* Bucureşti, Editura muzicală, 1964, p. 205.

[16] S/amuel/ B/iemel/ — *Op. cit.*

[17] Nu în 1927, cum apare la Teclu, L. T. — *Op. cit.* şi nici în 1932 cum apare la Bickerich, Victor — *Paul Richter.* În : *Muzica,* Bucureşti, 8, supl. la nr. 6, iun. 1958.

[18] Lucrarea este analizată de Teclu, L. T. — *Op. cit.*

[19] Scrisoare către Richter din 4 iun. 1928.

[20] Publicată în *Muzica,* Bucureşti, 8, supl. la nr. 6, iun. 1958, p. 19.

[21] Astăzi profesor la „Academia de muzică" din Hanovra.

[22] Două lieduri din acest ciclu au fost publicate în versiunea cu pian în *Muzica,* Bucureşti, 8, supl. la nr. 6, iun. 1958, p. 10, 13.

[23] Partea II publicată în *loc. cit.,* p. 31.

[24] De altfel treapta I cu sextă adăugată ca acord de încheiere, apare şi în nr. 3 din cele *Şase lieduri pe texte chineze*şti op. 95, constituind o analogie la finalul din *Das Lied von der Erde* de Gustav Mahler.

[25] Nr. 1 şi nr. 10 publicate în *Muzica, loc. cit.,* p. 5, 6.

[26] Scrisoare din 20 iun. 1933.

[27] În acelaşi an în care Richter se mută la Sibiu, Constantin Bobescu, directorul Conservatorului „Astra" părăseşte şi el Braşovul, pentru a se stabili la Bucureşti.

[28] Analiza în Teclu, L. T. — *Op. cit.*

[29] Reimesch, F. H. — [Cronică]. În : *Siebenbürgisch-Deutsches Tageblatt,* Sibiu, 19 mai 1937.

[30] Se remarcă faptul că metrul ternar, specific *passacagliei şi ciaconei* de tip baroc este înlocuit cu un metru binar ($\frac{4}{4}$), o particularitate a variaţiunilor pe bas ostinat întîlnită pentru prima oară la Beethoven (finalul *Simfoniei Eroica)* şi reluată ulterior şi de Webern (*Passacaglia* op. 1).

[31] Richter a activat doar 17 ani în serviciul statului ca dirijor al Orchestrei orăşeneşti, şi ca atare avea o pensie foarte mică.

[32] Textul îi aparţine lui Richter.

[33] Richter, Paul — *Op. cit.* p. 147.

[34] *Ibidem.*

Scanned with OKEN Scanner

Carmen-Antoaneta Stoianov

Miorița în creația a trei compozitori contemporani: Paul Constantinescu, Anatol Vieru, Sigismund Toduță

Tălmăcind termenul de baladă populară, Vasile Alecsandri spunea că aceste „mici poemuri asupra întîmplărilor istorice și asupra faptelor măreție" cuprind într-însele „comori neprețuite de simțiri duioase, de idei înalte, de notițe istorice, de crezări superstițioase, de datini strămoșești și mai cu seamă de frumuseți poetice pline de originalitate și fără seamăn în literaturile străine" [1].

Mare parte din ele alcătuiesc un fond dedicat unei străvechi îndeletniciri a oamenilor din aceste locuri: păstoritul „pe dealuri mărunte / cu plaiuri tăcute".

Coborînd pe firul istoriei, găsim atestări despre vechimea oieritului, încă din vremea dacilor. Dintotdeauna, ciobanii și turmele lor au străbătut munți și văi, au întîlnit în cale oameni, locuri, obiceiuri și au lăsat în conștiința poporului urme ale trecerii lor.

Astfel, *Miorița*, perlă a creației folclorice, a cunoscut și cunoaște o mare răspîndire, atît în țara noastră cît și în unele teritorii învecinate, răspîndire concretizată în numărul mare al variantelor sale (astăzi cunoscîndu-se peste o mie variante, fie sub formă de colind, fie ca baladă).

Cea mai cunoscută versiune a *Mioriței*, de altfel și cea mai realizată din punct de vedere artistic, este cea culeasă de Alecu Russo în Soveja Vrancei și publicată de Vasile Alecsandri în *Poesii populare ale românilor*.

Fermecat de frumusețea Mioriței, Russo aducea un sincer elogiu creatorului ei anonim: „Pe lîngă acești doi creatori de poezie antică

Scanned with OKEN Scanner

(Virgil și Ovidiu) s-au adăogit un al treilea poet, păstoriul cîmpiilor și al munților noștri, care au produs cea mai frumoasă epopee păstorească din lume : *Miorița*. Însuși Virgil și Ovidiu s-ar fi mîndrit cu drept cuvînt, dacă ar fi compus această minune poetică"[2].

În același sens și, dorind să îndepărteze de sine unele bănuieli cu privire la o posibilă mistificare, Alecsandri preciza : „Dacă natura binevoitoare m-ar fi înzestrat cu un geniu atît de mare pentru a compune *Miorița*, mi-ar fi făcut onoare și aș fi fost destul de egoist să n-o public decît sub numele meu" [3].

Nu cunoaștem învestmîntarea muzicală a variantei auzite de Russo și publicată de Alecsandri, iar la ora actuală nici nu ar fi posibilă o eventuală încercare de identificare a ei. Pe de o parte, a trecut peste un secol de cînd varianta literară a *Mioriței* a fost tipărită, iar pe de altă parte, această variantă poetică redată de Alecsandri s-a răspîndit atît de mult, mai ales în timpul din urmă, prin mijloacele mass-media, încît astăzi există foarte multe melodii ce corespund acestui text poetic. Probabil însă că și muzica baladei a avut darul să-l încînte pe Russo în aceeași măsură ca versurile și interpretarea celui de la care a auzit-o.

Dar substanța muzicală a *Mioriței* interesează în mai mică măsură decît cea poetică, deoarece, în cazul de față, compozitorii au apelat nu atît la melodiile pe care circulă balada, cît la versurile ei. Excepție face — în acest sens — Paul Constantinescu, care utilizează în construcția poemului său coral citate folclorice, din alte zone însă decît Vrancea ; de altfel, el nici nu respectă întru totul textul variantei Alecsandri. În cazul baladei-oratoriu a lui Sigismund Toduță, este imposibil de precizat care dintre melodii sînt citate și care sînt create în spirit popular [4], în majoritatea cazurilor, compozitorul creînd în spiritul unui arhaic strat folcloric. Cît despre oratoriul lui Anatol Vieru se poate spune că urmează calea de mijloc : pornind de la citate, identice cu cele întrebuințate de Paul Constantinescu și prelucrîndu-le, el ajunge la stadiul creării în spirit folcloric.

Ce anume i-a determinat pe compozitori să se apropie de tema *Mioriței* ? Poate că factorul determinant a fost atitudinea filosofică, plină de măreție, a ciobanului moldovean în fața morții, de fapt nucleul baladei, cu rădăcini în milenara istorie a poporului nostru. De asemenea, se poate ca tema strînsei comuniuni om-natură, să fi suscitat interesul creatorilor față de balada populară. Astfel, la mai mult de un veac de cînd *Miorița* a fost descoperită și publicată, au luat naștere în arta muzicală cultă, lucrări axate în principal pe relevarea filosofiei populare exprimată în versurile *Mioriței*.

Poemul coral a cappella *Miorița*, compus de Paul Constantinescu în 1952, este un reușit exemplu de prelucrare a trei dintre melodiile pe care circulă — ca baladă sau colind —, în diverse regiuni ale țării, *Miorița*.

Culese de oameni dăruiți muzicii noastre folclorice, care nu au trecut nepăsători — așa cum ne spune Sabin Drăgoi despre varianta pe care a întîlnit-o — pe lîngă „cea mai frumoasă și mai prețioasă melodie românească" [5], aceste trei melodii au fost distribuite în poem, astfel încît au devenit specifice pentru anumite momente : prima (α) culeasă din Sibiu — Rășinari — și aflată în arhiva Institutului de Folclor, este

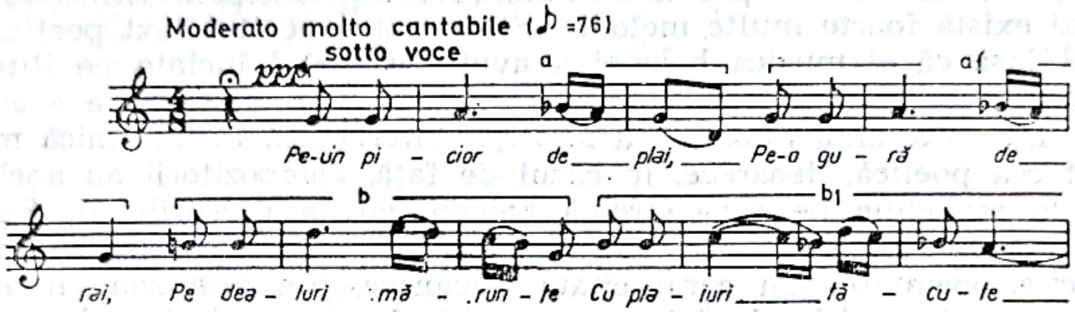
Scanned with OKEN Scanner

proprie descrierii cadrului inițial, în care ciobanii plănuiesc omorul, dar și imaginii mamei, alergînd „pe cîmpi" în căutarea feciorului.

Tot același material muzical apare la sfîrșitul poemului cînd ciobanul își rostește splendida sa incantație. În sfîrșit, o variantă sonoră notată de Mihail Vulpescu din Prahova [6] (ß) apare în momentul întrebării pe care ciobanul o adresează mioarei, și în versurile pe care se rostește testamentul acestuia.

Există în acest poem coral mai multe secțiuni, urmînd îndeaproape linia textului alcătuit din versiunea publicată de Vasile Alecsandri, aceasta combinată însă și cu versuri culese la Ștefănești-Vîlcea, de folcloristul Gheorghe Fira.

La baza primei secțiuni A stă tema a, construită din patru rînduri melodice (a a_1 b b_1), o hexacordie pendulînd între minor și major, cu cadența frigică pe treapta a doua.



Ea este prezentată de cinci ori în fugato pe diferite trepte. Prima, a treia și a cincea expunere se desfășoară integral la cîte o singură voce, respectiv : sopran, tenor și din nou sopran. A doua expunere a temei apare la bas și alto, iar cea de-a patra, la alto și sopran, ele cadențînd pe *sol* și respectiv, *la*.

PRIMA SECȚIUNE (A) : expunerea temei în fugato

Sopran	*a*	a_1	*b*	b_1					*b*	b_1	*a*	a_1	*b*	b_1
Alto					*b*	b_1					*a*	a_1		
Tenor							*a*	a_1	*b*	b_1				
Bas							*a*	a_1						

În tot acest timp persistă o pedală pe *re*, uneori ornamentată, alteori dublată : *re* cu *la*, sau *re* cu *sol*.

Melodia de baladă, al cărei curs se desfășoară lin, în „moderato" și nuanțe scăzute (de la *ppp* la *mp*), poartă în versuri descrierea plaiurilor tăcute, martore ale trecerii celor trei ciobani însoțiți de turmele lor. Aflăm acum și despre gîndul de omor urzit de ciobanul ungurean și de cel vrîncean.

Motivarea conflictului se face în cadrul celei de-a doua secțiuni B, compusă din patru rînduri melodice, un fugato în „poco animato" (mai

Scanned with OKEN Scanner

restrîns ca dimensiuni față de primul), în care se prefigurează tema de colind a secțiunii următoare, C.

Trecerea de la baladă la colind e lină, căci, în această secțiune intermediară se păstrează ideea de fugato — proprie secțiunii A —, dar grefată pe materialul ritmico-melodic al viitoarei secțiuni.

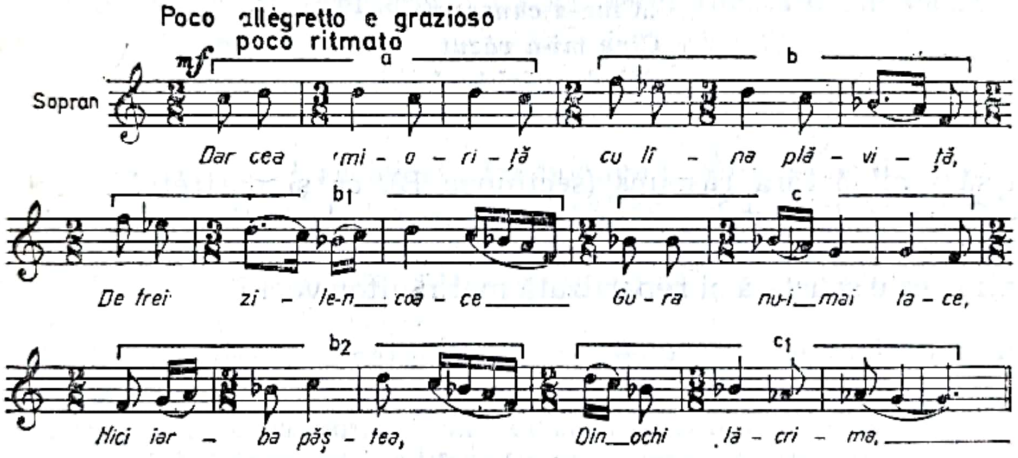
Ritmul este *giusto*, metrul alternează între binar și ternar. Cele șase rînduri melodice ale secțiunii următoare C (a b b_1 c b_2 c_1), încredințate sopranelor, descriu neliniștea mioarei care,

„de trei zile-ncoace
nici iarba păștea
din ochi lăcrăma",

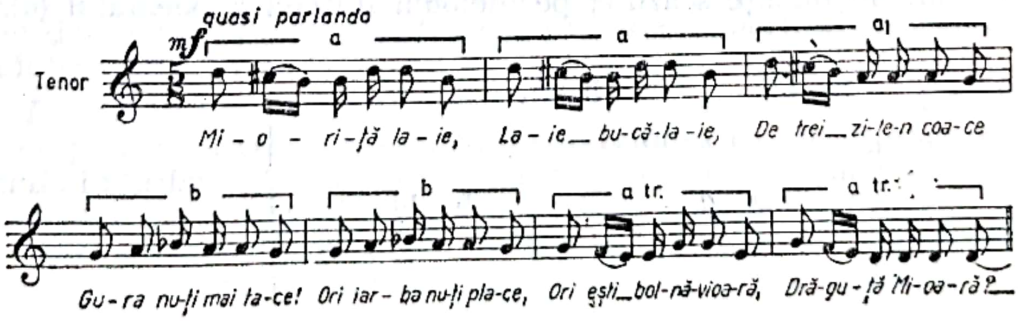
fiind susținute la celelalte voci de o pedală dublă ornamentată pe sunetele *re — la* și *re — sol*.

Tema de colind care cadențează frigic pe *sol* este dominată de alternanța metrică 2/8 cu 3/8. Patru măsuri *„poco piu ritmato"* prefigurează în unison ritmic întrebarea pe care baciul o adresează mioarei.

Această nouă secțiune, expusă de tenor în parlando se bazează pe a treia temă a poemului, cu caracter de recitativ parlato și cadență finală pe *re*.



Momentul figurat de dialogul metaforic dintre cioban și credincioasa sa oaie bârsană este pe șapte rînduri melodice (a a a_1 b b a transp. a transp. variat), a căror scară modală este alcătuită din alăturarea unei pentacordii (cu tetracord lidian la bază) și a unei hexacordii minore :



Scanned with OKEN Scanner

Răspunsul mioarei și apoi rugămintea baciului de a fi îngropat în apropiere readuc melodica secțiunilor anterioare, respectiv colindul și melodia în *parlando*.

În revenire C-ul este modificat, tema, transpusă de această dată pe ton de *la* cu cadență frigică pe *re*, fiind încredințată partidei de alto. Cele patru măsuri de unison ritmic, de trecere spre secțiunea D apar concentrate la jumătate în *„meno mosso"*, iar reluarea D-ului se face de asemenea modificat. Tema acestei secțiuni, amplificată prin repetarea ultimului rînd melodic (a a a_1 b b a_{tr} a_1 tr cadență), apare la bas, în mod de *re*, cu candență finală pe *la*.

Secțiunea următoare E, alcătuită din șase rînduri melodice (a b a_1 b_1 c c) debutează cu un unison în *„più lento"*.

Ea subliniază în *mp* dorința păstorului de a fi îngropat „în strunga de oi" pentru ca și după moarte să fie alături de oile și cîinii de la stînă.

Încredințată altistelor, această parte readuce pe plan muzical secțiunea D a poemului, amplificată (a a a_1 b b_{tr} b_1 a_{tr} a_1 tr b_1^{var} cadență), după care, în nuanțe scăzute și tempo inițial, apare repriza temelor expuse anterior.

Redusă ca dimensiuni față de prima ei expunere, tema inițială (α), în *fugato*, aduce imaginea mamei „cu brîul de lînă". Intrebarea ei :

„Cine-a cunoscut
Cine mi-a văzut
Mîndru ciobănel
Tras printr-un inel"

sortită să rămînă fără răspuns (secțiunea B), ca și portretul fiului (secțiunea C) prilejuiesc compozitorului revenirea la melodia de colind cu ritmul ei reliefat, oscilînd între metrul binar și ternar. În repriză, tema secțiunii C este scurtată și repartizată mai multor voci :

Sopran a b a b

Alto a b a b

Tenor b_1 b_1

Dorința păstorului ca mioara să vorbească mamei despre nunta sa „pe-o gură de rai" este subliniată de revenirea identică a secțiunii E, un unison în *„più lento"*.

Frumoasa alegorie a morții, privită ca o nuntă de proporții cosmice, se desfășoară în nuanțe scăzute, pe melodia inițială a poemului (α),

Sopran b b_1 b b_1

Alto a a_1

Tenor a a_1 b b_1

Bas

} cadență în unison.

Scanned with OKEN Scanner

Miorița se încheie, în *„pianissimo morendo"* cu un unison. Structura melodiilor întrebuințate de Paul Constantinescu este în general simplă, acestea fiind alcătuite din rînduri melodice relativ restrînse ca număr și grupate — în genere — două cîte două.

Din punct de vedere al scării modale folosite sînt de semnalat treptele mobile și cadența frigică pe treapta doua, ca și predominanța centrului *re*, ca pedală sau sunet principal în melodie. După cum sublinia și Vasile Tomescu [7] nu există în poem nici un punct culminant, ci doar un echilibru perfect al trăirilor interioare.

Forma lucrării este dată de alternarea celor trei teme de bază, expuse în primele patru secțiuni și readuse apoi pe rînd, prin eliminare : în repriză apar două teme, iar la sfîrșit, în codă, tema inițială (*a*).

Acest madrigal se distinge prin limpezimea sonorității ; melodia curge nestingherit, repartizată celor patru voci, în registrul lor optim.

Seninătatea nuntirii cu întreaga natură e sugerată mai ales prin tratarea vocilor ; momentele de unison sînt în general rare, iar temele de bază — enunțate de obicei de către o singură voce — sînt susținute armonic de celelalte voci.

Miorița de Paul Constantinescu, prin curgerea molcomă a muzicii, potrivit textului poetic, prin alternanța atît de bine gîndită a firului epic narativ cu cel ritmat de colind și cu cel *parlando,* constituie un veritabil exemplu de prelucrare a substanței folclorice în cadrul unui poem coral *a cappella.*

*

Mergînd pe firul aceleiași idei poetice : mitul mioritic, dar dezvoltîndu-l la proporțiile unei lucrări vocal-simfonice de mare întindere, Anatol Vieru a transpus în 1957 tema *Mioriței* într-un oratoriu pentru soprană, tenor, bariton, cor mixt și orchestră mare, subintitulat *Agnus Hominis.*

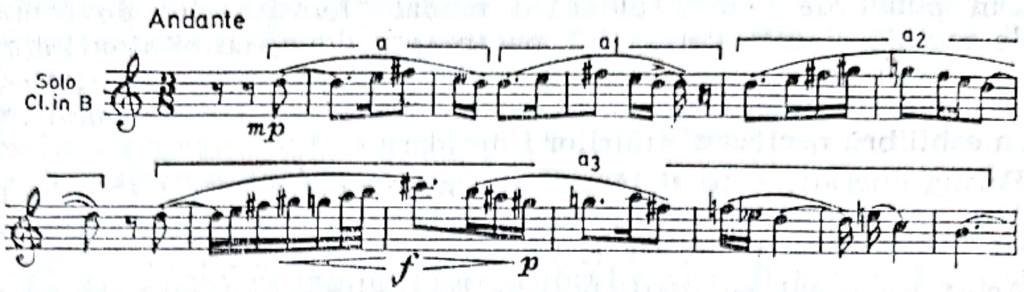
Ca bază literară, Anatol Vieru nu folosește versiunea Alecsandri, ci face o mixtură între mai multe variante, construindu-și lucrarea, într-o formă apropiată de variantele care circulă în Moldova și Vrancea. Oratoriul lui Anatol Vieru se distinge prin dramatismul lui, prin modul romantic [8] în care compozitorul a tratat tema atît de clasică a literaturii noastre populare.

Lucrarea cuprinde opt părți, structurate în două mari secțiuni. Prima, alcătuită din *Preludium, Recitativo, Fuga* și *Coral,* descrie plaiul și dezvăluie gîndul celor doi ciobani, veri ai viitoarei victime. Dintre acestea ultimele trei sînt strîns legate între ele prin ideea poetică, ceea ce l-a determinat pe compozitor să specifice în partitură executarea lor fără întrerupere.

Preludium, în *Andante,* debutează cu o parte orchestrală în care — pe fondul ce sugerează prin succesiunea de cvarte și cvinte chemări de bucium — clarinetul expune o temă-cantilenă ; aceasta este de fapt tema generatoare a lucrării, căci din ea vor lua ființă pe parcurs mai multe teme, al căror profil va fi mai apropiat sau mai depărtat de cel al cantilenei, în funcție de secțiunea căreia îi vor aparține.

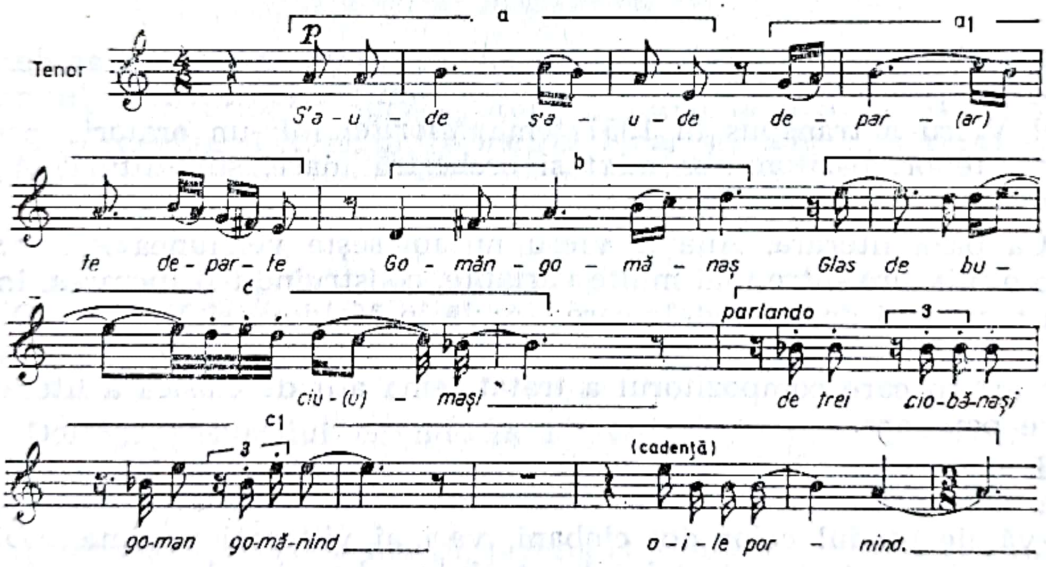
Scanned with OKEN Scanner

Cantilena, cu rol evocator al atmosferei păstorești, este construită pe o acumulare treptată de material sonor, prin reluări variate ale aceluiași motiv (a a_1 a_2 a_3)



În nuanțe scăzute, aproape murmurînd, corul creionează în mers imitativ și apoi izoritmic la bas și tenor, imaginea sonoră a celor trei ciobănași care își pornesc turmele „departe la munte".

Melodia *Mioriței* originară din Sibiu — Rășinari, așa cum se află înregistrată în Arhiva Institutului de Folclor și cum a fost utilizată de Paul Constantinescu în poemul său coral, reapare aici variată ornamental și modificată în cea de-a doua parte a ei. Structura melodiei în poemul coral fusese : a a_1 b b_1, pe cînd în oratoriu ea se prezintă sub forma : a a_1 variat b c c_1 cadențial în *parlando*.



După expunerea temei urmează un scurt moment orchestral în care la corn apare o temă derivată din cantilenă prin augmentare ritmică și îmbogățire ornamentală, suprapusă chemărilor de bucium (violoncel, contrabas) și temei-cantilenă (flaut-clarinet, apoi viori).

Apropierea turmelor de locul acțiunii, acel „picior de plai" pe care vor coborî este sugerată de continua creștere pe planul nuanțelor, precum și de îmbogățirea aparatului orchestral.

Scanned with OKEN Scanner

Descrierea plaiului şi a celor trei ciobani se face asemănător cu prima intervenţie a corului : în *stretto* şi apoi izoritmic.

Sopran		a		a_1	b	c	c_1	c_2	
Alto		a		a_1	b	c	c_1	c_2	(cadenţă
Tenor		a		a_1	b	c	c_1	c_2	în *parlando*)
Bas		a		a_1	b	c	c_1	c_2	

După un scurt comentariu orchestral se reiau primele versuri pe un fond sonor mult amplificat :

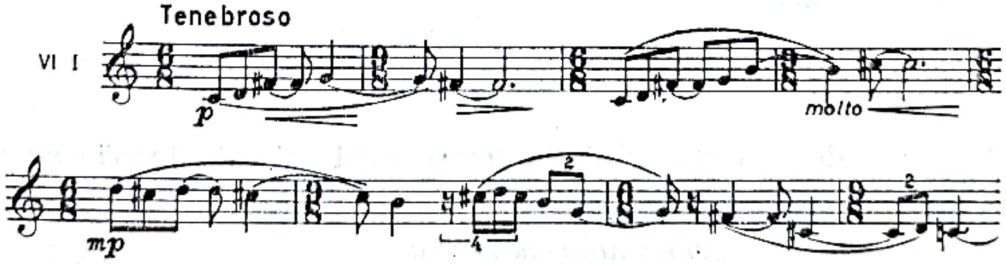
„S-aude, s-aude
Departe la munte
Gomăn, gomănaş
Glas de buciumaş
Gomăn, gomănind
Oile pornind".

Urmînd chemărilor de bucium şi temei-cantilenă, corul readuce în imitaţii şi izoritmic tema mioriţei.

Preludium-ul are o structură tripartită determinată de baza literară. Niciodată însă, reluările — fie ale temei-cantilenă, fie ale temei *Mioriţei* — nu sînt identice. Temele sînt supuse unei permanente transformări, pentru a dinamiza caracterul static al versurilor, care se repetă identic.

În cele trei momente de izoritmie, prin suprapunerea vocilor iau naştere intervale de cvarte, cvinte, secunde sau septime, întronînd o atmosferă de încordare ce va domina întregul oratoriu.

Recitativo, structurat tripartit (secţiune orchestrală, solo tenor şi din nou secţiune orchestrală) are la bază o variantă a temei-cantilenă, expusă de corzi.



Atmosfera sumbră în care aflăm despre gîndul de omor al ungureanului şi vrînceanului este sugerată de repetarea unei formule ritmico-melodice la suflători, în nuanţe din ce în ce mai aspre, iar momentul de coşmar cînd va trebui să aibă loc omorul e sugerat de tratarea orchestrală cu glissando-uri, surdine şi nuanţe scăzute.

Scanned with OKEN Scanner

Moldoveanul își va găsi moartea

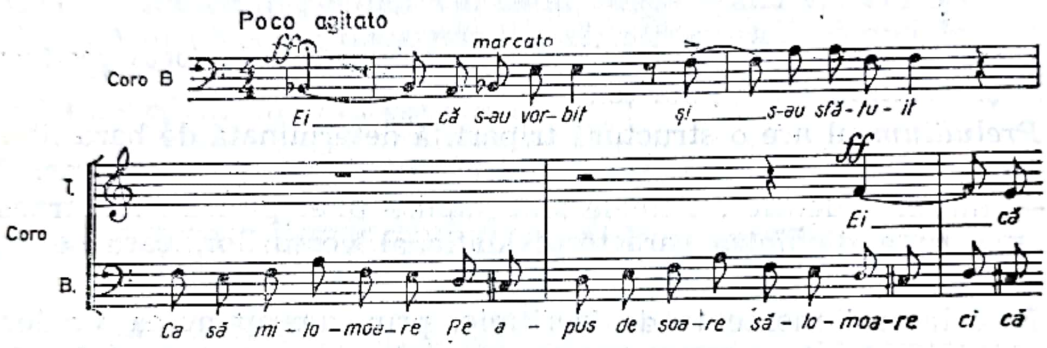
„In apus de soare
Umbre cînd pornesc
Negure s-opresc
Pe ape și munți".

La sfîrșitul acestui recitativ, orchestra comentează în *Dramatico*, momentul care se apropie.

Fuga care urmează este alcătuită din trei părți distincte: la început, un amplu comentariu al corului, care reia versurile :

„Ei că s-au vorbit
Și s-au sfătuit
Ca să mi-l omoare
Pe apus de soare".

Această secțiune este de fapt o fugă coral-instrumentală (căci corul este dublat de corzi), la patru voci.



A doua secțiune a ei, orchestrală, reia în fugato doar capul temei în *„più mosso"* și valori mai mici. Partea finală a fugii, revenind la tempoul inițial, expune în *ostinato* cea de-a doua parte a temei de fugă, peste care se suprapune la suflători o variantă a temei-cantilenă de la începutul lucrării. *Coral* este un cor *„à cappella"* în ale cărui versuri, ca de bocet, stă jalea :

„Ciobane, ciobane, ciobănaș
Ca tine n-oi mai vedea pe lume".

Partea a doua a coralului, în tempo mai mișcat, descrie cu mînie planul de omor :

„Voroghitu-s-au pe mal
Pe tine ca să te-omoare
Și să mi te-ngroape
Din dosul stînii
Une urlă cîinii
Și se bat stăpînii".

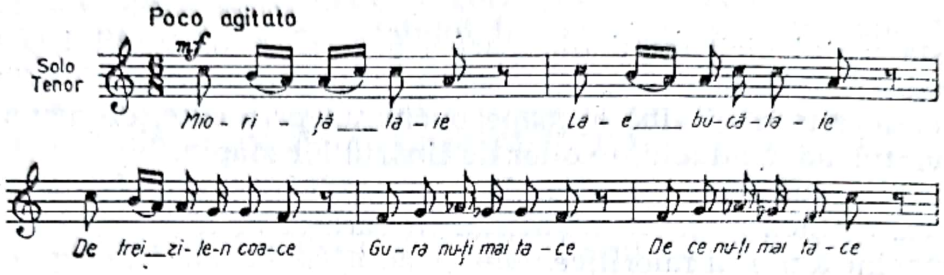
Se revine apoi la plîngerea ciobanului.

Scanned with OKEN Scanner

Anatol Vieru conferă aici corului o funcţie asemănătoare celei din tragediile antice greceşti ; el ştie ce urmează a se întîmpla şi comentează faptele personajelor, plîngînd soarta ciobanului moldovean.

Sub raport arhitectural, cele patru părţi ale primei secţiuni a oratoriului *(Preludium, Recitativo, Fuga* şi *Coral)* se înscriu în tiparul formei tripartite simple. Dintre acestea, *Recitativo, Fuga* şi *Coral* se execută fără oprire, pentru că, pe plan poetic, ele cuprind o singură idee (gîndul) de omor.

După un lung moment de tăcere urmează cea de-a doua mare secţiune a oratoriului, a cărei primă parte este *Aria.* Tema ei de bază,

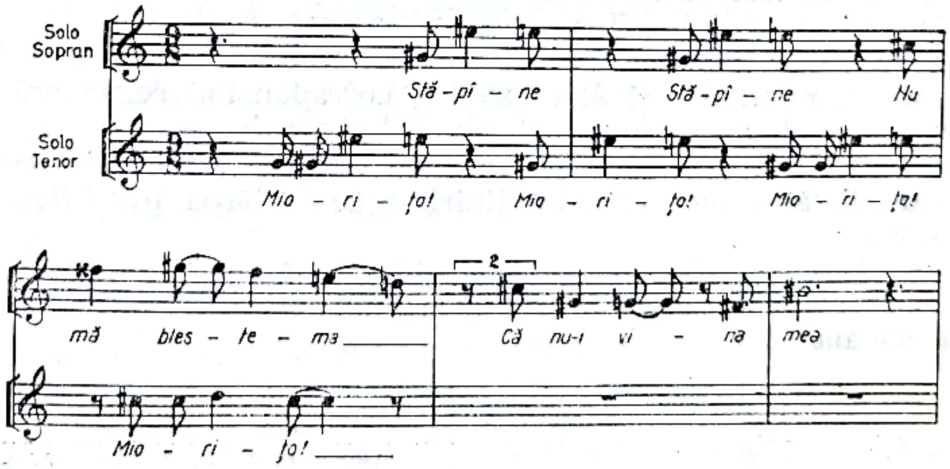


de fapt întrebarea pe care ciobanul o adresează mioarei, a mai fost folosită (cum am şi arătat) şi de Paul Constantinescu în poemul său coral. În oratoriu ea apare însă modificată din punct de vedere ritmico-melodic.

Apariţia ei este precedată de o expresivă cantilenă la clarinet şi clarinet-bas, amintind de tema plaiului, expusă la începutul oratoriului.

Răspunsul mioarei este construit — ca şi tema-cantilenă — pe o acumulare treptată de material sonor, cu o linie melodică ce se desfăşoară liber, dominată de salturi de cvartă mărită sau mers de secunde mici, nesusţinută decît de puţine instrumente.

Convorbirea baci-mioară continuă în acelaşi mod, pe aceleaşi teme, din ce în ce mai agitat, ajungîndu-se la accente dramatice.



Agitaţia interioară a celor două personaje este transpusă în muzică printr-o amplificare continuă a aparatului orchestral şi prin prezenţa unor formule ritmico-melodice ostinate, întrerupte de pauze scurte.

Scanned with OKEN Scanner

După destăinuirea planului de omor, oaia năzdrăvană descrie momentul şi locul în care baciul urmează a fi îngropat.

Atmosfera tainică, propice crimei, apare fin sugerată de versurile :

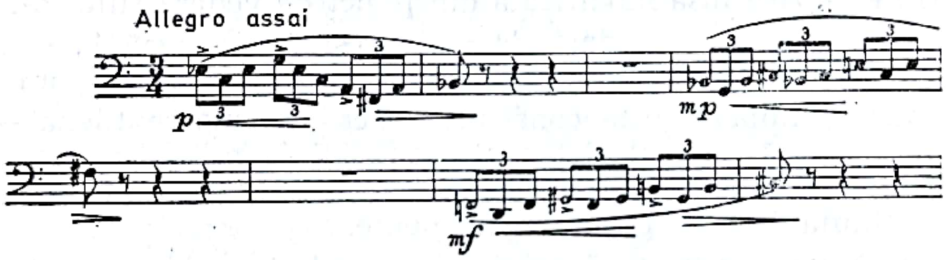
„La miez de noapte
Dorm apele toate
Să mi te-ngroape
La valea'dîncă
La poteca strîmtă".

Sfîrşitul acestei părţi prilejuieşte compozitorului un comentariu orchestral agitat, care îşi găseşte un mic moment de linişte doar către final.

Testamentul ciobanului din partea a şasea a oratoriului, *Fantasia,* este îmbogăţit faţă de varianta poetică Russo-Alecsandri : alături de fluiere, el doreşte să-şi aibă aproape buciumul prin care, de acum încolo va bate vîntul, aducînd aminte oilor de tînărul lor stăpîn.

Salturile mari din linia vocală a tenorului, trădînd frămîntarea sa sufletească, se menţin şi în momentul în care el se lasă cuprins de frumoasa imagine a nunţii mioritice.

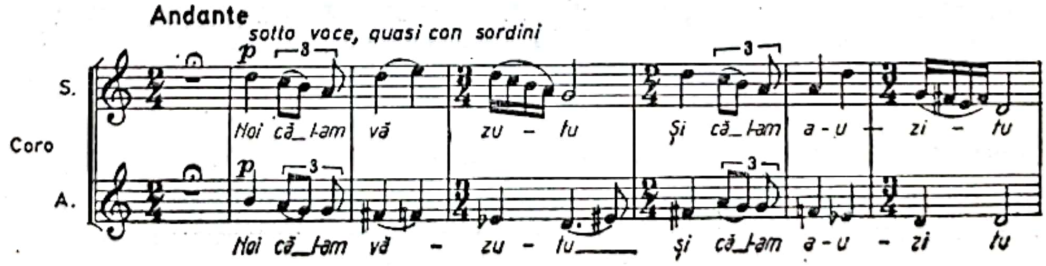
Passacaglia, urmînd după o scurtă secţiune orchestrală, expune la corzi o temă alcătuită în majoritate din terţe mici, de fapt un singur motiv ritmico-melodic, variat şi secvenţat la cvartă inferioară.



Această *Passacaglie* grandioasă, cuprinzînd cincisprezece variaţiuni, este singura parte exclusiv instrumentală a oratoriului. Suprapunîndu-se temei, în cadrul variaţiunilor se rememorează fragmente din temele anterioare. Pînă la a zecea variaţiune se înregistrează o continuă creştere pe planul nuanţelor şi al expresiei, corespunzînd rememorării momentelor principale ale acţiunii.

Ultimele variaţiuni, sugerînd mesajul testamentului, adică profunda dragoste de viaţă şi regretul neîmplinirilor, se desfăşoară *„ad libitum"* în nuanţe scăzute.

Ultimul număr, *Canzona e Coda,* debutează cu o frumoasă melodie încredinţată corului care, pe o pedală la violoncel şi contrabas, confirmă moartea ciobănaşului.



Locul de taină unde acesta este îngropat se află la întîlnirea „dealului bărbat" cu „drumul săpatu", la „bradul cel plecatu".

Acolo,

„La capăt de deal,
La muche de mal
La valea adîncă.
La poteca strîmtă".

totul este atît de pustiu, încît nici vîntul nu bate şi nici ochiul nu poate pătrunde.

Pe ultimul vers, reapare la corzi, modificată, tema-cantilenă de la începutul oratoriului, tema plaiului înverzit pe care „la apus de soare" s-a consumat o dramă.

Coda aduce în mers imitativ o alunecare de terţe şi trepte alăturate, ca o reminiscenţă doinită sau ca vîntul ce suflă prin fluierul ciobanului.

Din versiunea poetică ce stă la baza lucrării lui Anatol Vieru lipseşte episodul maicii bătrîne. Compozitorul l-a eliminat poate pentru că nu este specific doar folclorului nostru, ci e un motiv comun întîlnit şi în folclorul altor popoare balcanice.

Prin tema-cantilenă, al cărei profil poate fi recunoscut în multe din părţile oratoriului, compozitorul a urmărit să sugereze o anumită spiritualitate specific românească, proprie înţelepciunii populare.

Dorinţa de autentic, echilibru şi măsură l-a făcut pe Anatol Vieru să recurgă la două teme autentice pe care *Mioriţa* circulă în folclor, aceleaşi folosite anterior şi de Paul Constantinescu. Dar nu foloseşte decît în mică măsură citatul folcloric, unele fiind modificate prin prelucrare tematică.

În forma lucrării se observă o simetrie dată de numărul egal de părţi în cele două secţiuni, precum şi de paralelismul lor.

Coral şi *Canzona e Coda* sînt părţi în care corului îi revine rolul principal. *Preludium* îşi găseşte corespondent în *Coda*.

Soliştii : bariton, tenor şi soprană întruchipează personajele ; baritonul ne dezvăluie în *Recitativo* planul de omor, iar tenorul şi soprana dau viaţă ciobanului şi mioarei năzdrăvane.

Mai există însă încă un personaj : orchestra, care comentează acţiunea, creează atmosfera cerută de text şi subliniază diversele stări sufleteşti.

Se poate spune — şi acest lucru rezultă din tratarea corului şi a orchestrei — că această lucrare pune în prim plan latura instrumentală. Într-adevăr, orchestra are rol principal, în timp ce vocea (fie solist, fie cor) se situează pe un plan mai redus ca importanţă.

De asemenea e de remarcat o tratare cvasiinstrumentală a vocii, cu vădit caracter de virtuozitate concertistică. Compozitorul a căutat ca prin această lucrare să introducă tema *Mioriţei* în contextul marilor teme de circulaţie europeană, încadrînd substanţa muzicală de origine folclorică în forme ale muzicii preclasice : *Preludium, Fuga, Coral, Fantasia, Passacaglia* etc.

Scanned with OKEN Scanner

În timp ce Paul Constantinescu optase pentru lirism, Anatol Vieru a ales o ipostază tragică a baladei, atît prin versiunea poetică aleasă, care confirmă la sfîrşit înfăptuirea planului omorului, cît şi prin tratarea muzicală, de un puternic dramatism.

*

În acelaşi domeniu, al muzicii vocal-simfonice, Sigismund Toduţă a creat în 1958 balada-oratoriu pentru soliști, cor mixt şi orchestră, bazată în exclusivitate pe varianta publicată de Vasile Alecsandri, deci situîndu-se din punct de vedere al dramaturgiei pe alte coordonate decît Anatol Vieru.

Lucrarea este compusă din douăsprezece numere [9], care urmăresc momentele naraţiunii.

Se poate spune că versiunea Alecsandri, cea mai realizată din punct de vedere artistic, este şi cea mai completă. Astfel aici apare episodul maicii bătrîne, absent din multe variante folclorice ca şi din oratoriul lui Anatol Vieru, iar alegoria morţii intervine de două ori în dialogul baci-mioară : o dată pentru înştiinţarea oilor despre nunta ciobanului cu fata de crai şi apoi, modificată, pentru mamă (spre deosebire de poemul coral al lui Paul Constantinescu, unde aspectul nunţii mioritice apare o singură dată).

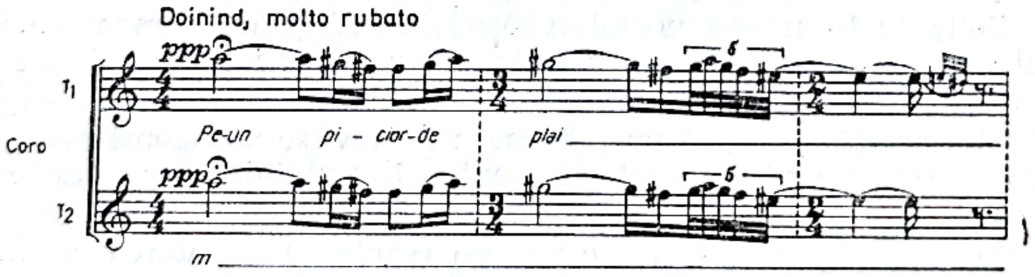
Cele douăsprezece numere ale baladei-oratoriu poartă ca titlu primul vers al textului poetic ales ca bază pentru numărul respectiv.

Pe-un picior de plai este de fapt numărul unu al lucrării, purtînd subtitlul *Eterofonie.*

Aici sînt prezentate cadrul acţiunii, personajele, planul de omor şi motivele celor doi ciobani.

Acest prim număr al oratoriului este alcătuit dintr-o alternare de momente doinite şi în „giusto", în mare fiind structurat tripartit.

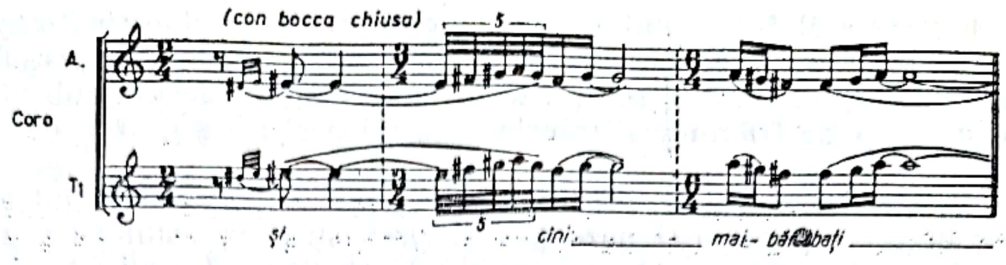
La început, descrierea plaiului şi a turmelor ce se cobor „la vale" se face pe expunerea materialului muzical de bază



cu formule melismatice, specifice doinei, la cor şi orchestră. Urmează un scurt interludiu instrumental şi apoi prezentarea ciobanilor şi a planului de omor. Compozitorul utilizează aici imitaţia liberă, mai ales în partitura corală.

După un al doilea interludiu orchestral, corespunzînd pe plan arhitectural primului interludiu, apare cea de-a treia secţiune, care cuprinde motivarea omorului. Această ultimă parte a *Eterofoniei* este construită pe recurenţa materialului muzical prezentat în prima secţiune.

Scanned with OKEN Scanner



Recurenţa — strictă la cor — în orchestră este liberă, în unele momente respectîndu-se doar pilonii melodici. Iată deci în forma acestui număr o simetrie a cărei schemă ar fi următoarea :

secţiunea 1 — interl. — secţiunea 2 — interl. — secţiunea 3

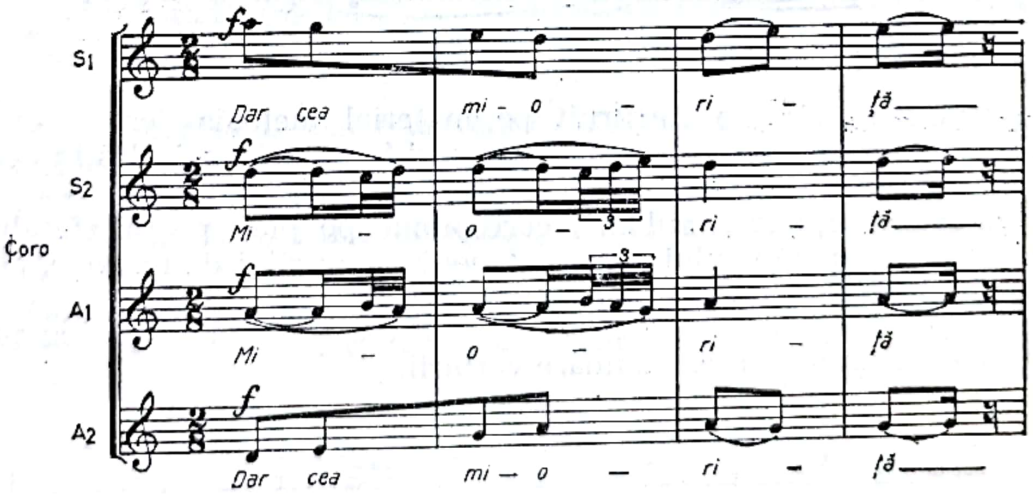
polifonie

eterofonie — eterofonie

Dar cea mioriţă, al doilea număr, încredinţat corului de fete, spre deosebire de *Pe-un picior de plai,* prezentat la cor bărbătesc este o *eglogă.* Timp de o optime, peste începutul ei se suprapune sfîrşitul primului număr. *Egloga* este şi ea construită tripartit pe material muzical derivat din cel de bază, deci prezentat în numărul anterior şi prelucrat contrapunctic.

De obicei, expunerea lui se face la cele două diviziuni ale unei voci. La sfîrşitul primei secţiuni, după un scurt moment de suprapunere alto-sopran, se trece la imitaţii întîi vorbite (şoptit, vorbit, strigat) iar apoi, intonate de altiste.

Melodica vocilor exterioare şi respectiv a celor interioare este adusă într-o mişcare suprapusă în oglindă, procedeu pe care compozitorul îl va întrebuinţa şi în al şaptelea număr al oratoriului, la corul bărbătesc.



Urmează o scurtă porţiune de *stretto,* la sfîrşitul căreia mişcarea se accelerează, valorile se micşorează, corul aproape vorbeşte.

Secţiunea finală, în tempoul iniţial este tot o mişcare suprapusă în oglindă la altiste, pe fundalul pilonilor melodici de la sopran.

Scanned with OKEN Scanner

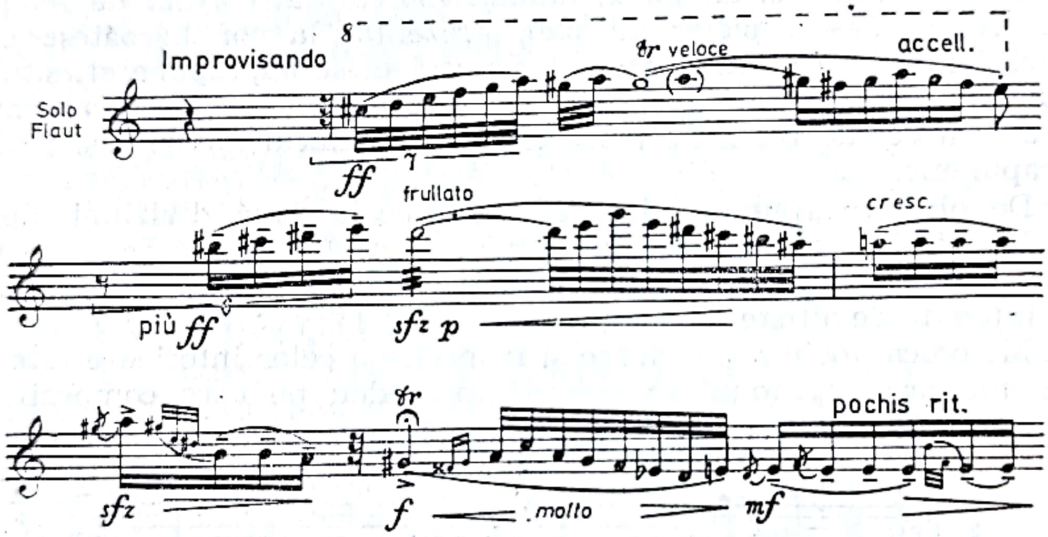
Pe parcursul întregului număr, orchestra ține un *ostinato* ritmic, întrerupt doar la sfîrșitul primelor două secțiuni. Această formulă de *ostinato* în șaisprezecimi, care va reveni pe parcursul lucrării sub diferite forme, corespunde frămîntării interioare a mioarei, care a aflat de intenția ucigașă și nu-și mai află locul.

Recitativul tenorului, intitulat *„Mioriță laie"*, cuprinde întrebarea pe care baciul o pune oiței năzdrăvane. Orchestra are rolul de a puncta pilonii de bază și de a susține recitativul tenorului. La sfîrșitul recitativului violoncelul îl reia ușor modificat în timp ce orchestra punctează ritmic ca și pînă acum, dar îmbogățită de intervențiile viorii, care, în șaisprezecimi, sugerează neliniștea baciului.

Ca și în numărul anterior, scara muzicală este o tetracordie transpusă prin secvențe pe diferite trepte.

Cel de-al patrulea număr *Drăguțule bace*, cuprinzînd răspunsul mioarei, este o aulodie, o improvizație a flautului, peste care intervine melodia sopranei, susținută de cor femenin.

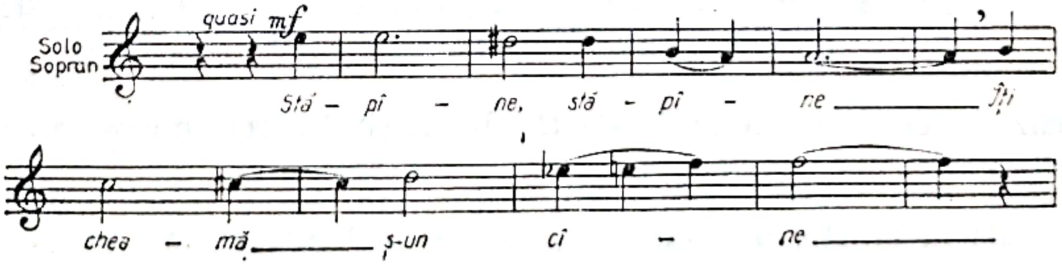
Motivele melodice ale improvizației își au originea în melismele din primul număr al lucrării.



Răspunsul mioarei este construit pe material melodic derivat din cel de-al doilea număr, dar variat pe parcurs și îmbogățit mai ales în ceea ce privește melismele, tinzînd să egaleze improvizația flautului.

A doua secțiune a aulodiei corespunde pe plan poetic sfatului pe care mioara îl dă stăpînului, de a se înconjura cu cîini de nădejde, pentru că ceilalți doi ciobani au pus la cale uciderea lui.

În această parte, accentele dramatice ale textului răzbat cu putere din tratarea muzicală, asemănătoare vorbirii.



Scanned with OKEN Scanner

Ostinato-ul de la corzi se amplifică pe parcurs, ajungînd să cuprindă întreaga orchestră în momentul destăinuirii gîndului de omor.

Apoi în presto, pe fundal ostinat se desfășoară un comentariu al orchestrei, în care rolul principal revine violoncelului și fagotului, dublați la contrabas și tubă.

Ideea de *ostinato* este — în această lucrare — o constantă.

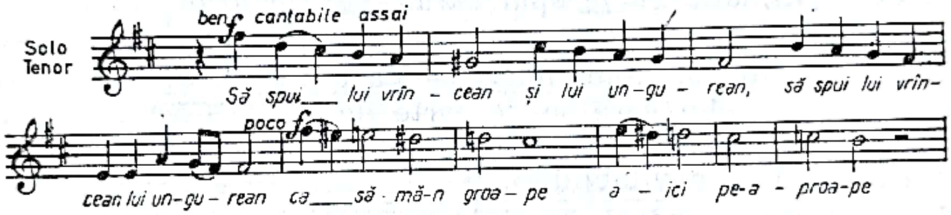
El apare încă din primul număr (secțiunea mediană) cu ocazia plănuirii celor doi ciobani.

Revine apoi cu insistență în numerele următoare, ca o subliniere muzicală a neliniștii, care, pune stăpînire pe mioară și apoi pe sufletul baciului.

Ostinato-ul este prezent și într-al cincilea număr al oratoriului *Oiță bîrsană*, o passacaglie, formă polifonă bazată pe repetarea continuă a unei teme.

Peste tema din bas, prezentată în diverse formule orchestrale, se așterne melodica tenorului care expune prima parte a testamentului, a cărui îndeplinire, baciul o încredințează mioarei sale.

Partea solistică, este construită și ea tot pe dese repetări ale unor motive ritmico-melodice. Continuarea testamentului se face în decursul următorului număr *Aste să le spui.*



Tripentapartit sub aspectul muzical-literar, acest număr reia în final tema de bază, expusă la cor și apoi, modificată, la tenor solo.

Desele imitații, în special cele dintre orchestră și partea vocală, sînt nota dominantă a celei de-a doua secțiuni, reluată și ea înaintea finalului.

Partea centrală, foarte dramatică, se referă la glasul vîntului, care va răzbate prin fluierele ciobănașului, precum și la plîngerea „cu lacrimi de sînge" a celui mort. Ca și pînă acum, corzilor li s-a încredințat rolul de a fi mesagerul stărilor sufletești, al agitației interioare a personajelor.

Din formule repetate de șaisprezecimi se trece — în momentul cînd imaginea poetică devine de un dramatism evident :

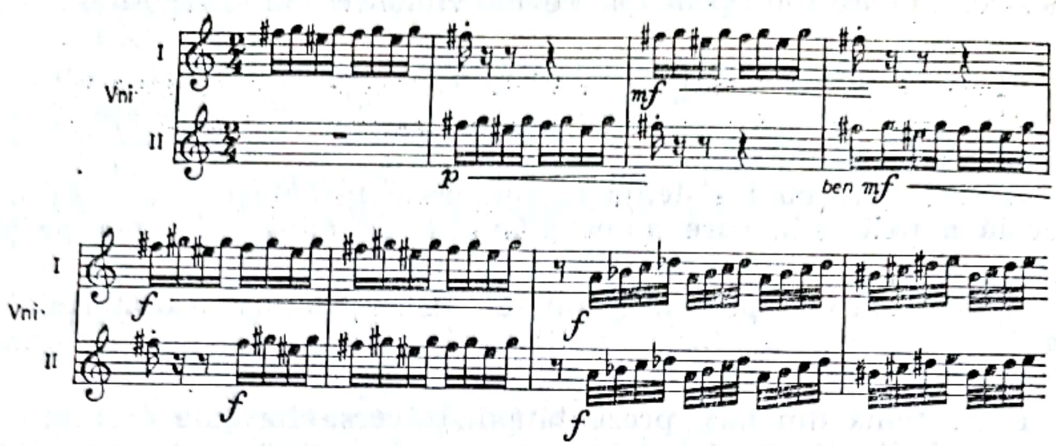
„Oile s'or strînge
Pe mine m'or plînge
Cu lacrimi de sînge"

la formule de treizecidoimi.

În final se reia doar la orchestră prima secțiune, deci, ca și alte numere acesta se încheie printr-un comentariu orchestral. *Iar tu de*

Scanned with OKEN Scanner

omor este titlul următorului număr, redus ca dimensiuni, *un ricercar* pentru cor bărbătesc și orchestră (redusă la o formație alcătuită din corn, trompete, tromboni și tubă).



Corul, în nuanțe scăzute, cu o melodică suprapusă în oglindă ca și în numărul al doilea, este îndeaproape însoțit de instrumentele de suflat.

Alegoria morții, care face obiectul numărului opt al oratorului, deosebit de melismatic *Să le spui curat* este un *arioso* al tenorului.

Ostinato-ul orchestral, mult mai bogat din punct de vedere ritmic decît în restul oratoriului, subliniază — ca peste tot unde apare — agitația interioară a celui care se desparte de viață. Căci în tratarea lui Sigismund Toduță, baciul primește moartea cu seninătate, cu acceptarea înțeleaptă și lucidă a inevitabilului.

Numărul care urmează, susținut în exclusivitate de orchestră, este o fugă instrumentală al cărei subiect se desfășoară — cu excepția unui singur salt de terță — din treaptă în treaptă.

Expoziția conține patru intrări, toate la corzi, dintre care trei sînt dublate de instrumente de suflat (fagot, oboi și corn englez).

După un scurt interludiu, bine diferențiat din punct de vedere ritmico-melodic față de temă, aceasta revine în *stretto*-uri succesive, totul amplificîndu-se orchestral pînă în momentul reprizei, deosebit de concentrată.

De fapt această fugă secționează oratoriul : de o parte sînt cele opt numere al căror text cuprinde principalele momente ale baladei, iar de cealaltă parte sînt cele trei numere următoare, care aduc imaginea mamei și repetă alegoria morții.

Am arătat mai sus că episodul maicii bătrîne nu este specific doar poporului nostru și că el nu a fost integrat de Anatol Vieru în lucrarea sa pe motivele *Mioriței*.

De altfel în unele variante ale baladei acest episod nu apare deloc, în altele chipul mamei este înlocuit cu cel al iubitei.

Optînd pentru versiunea Alecsandri, Sigismund Toduță a introdus acest episod în cadrul lucrării sale, dar a făcut totuși o demarcație între blocul central : gîndul de omor, dialogul baci-mioară, testamentul cu

Scanned with OKEN Scanner

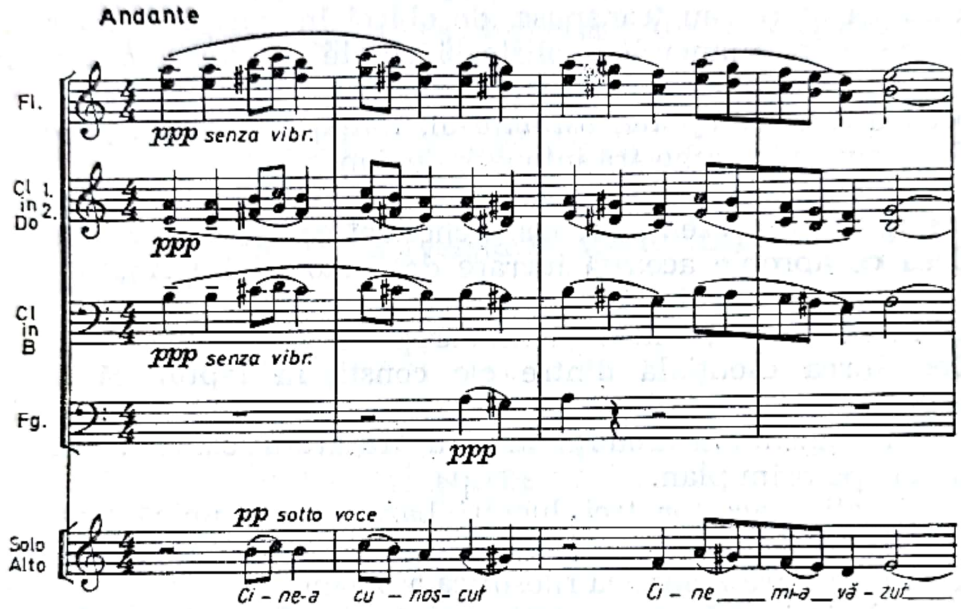
alegoria morții și între apariția maicii bătrîne, element nespecific al baladei.

Iar dacă-i zări este titlul numărului zece, prezentat la cor și orchestră, în care redarea grijii pe care o are ciobanul de mama ce îl va căuta pretutindeni se face prin izoritmia partiturii corale și prin desele repetări ale aceloraşi versuri, pe aceleași motive melodice inversate sau suprapuse.

Materialul muzical, prezentat pentru început la cor de fete este reluat inversat de corul bărbătesc pentru ca apoi să apară suprapus peste inversarea sa la cor mixt.

Cel de-al unsprezecelea număr este un *rondo,* purtînd ca titlu primele cuvinte ale întrebării mamei *Cine-a cunoscut.*

De fapt refrenul, cu o melodică simplă, de colind, este construit tocmai pe această întrebare, în timp ce cupletele cuprind descrierea ciobanului.



Finalul *Tu mioara mea* ale cărui versuri repetă modificat alegoria morții, prilejuiește reluarea — în linii mari — a materialului muzical din numărul opt, un *arioso* al tenorului, a cărui temă poetică este tocmai imaginea nunții mioritice.

Ultimele versuri :

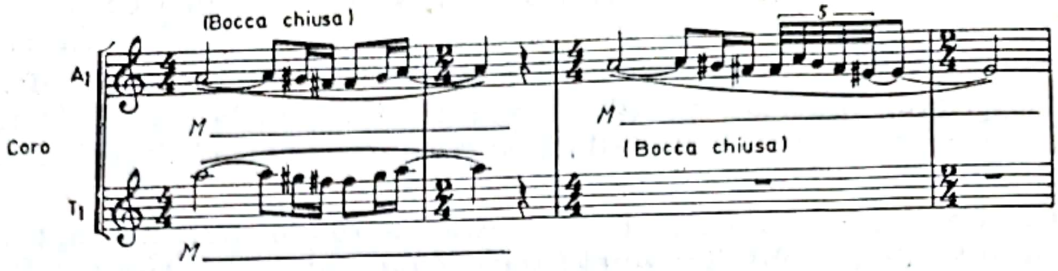
„Că la nunta mea
A căzut o stea"

sînt tratate polifonic prin imitații dese, cuprinzînd întreg registrul coral, așa cum pe plan poetic nunta capătă proporții cosmice.

Iar la sfîrșitul oratoriului, doinind, se readuc fragmente din tema primului număr, descrierea plaiului. O caracteristică a melodicii acestui oratoriu este îmbinarea formelor melismatice, doinite, cu ritmul *giusto,* aspect evident încă de la începutul lucrării.

Scanned with OKEN Scanner

În general, melismele gravitează în jurul unor piloni care nu sînt altceva decît sunetele constitutive ale scărilor modale întrebuinţate de compozitor.



Se poate observa preferinţa pentru scări prepentatonice sau chiar heptatonice (dorianul cu treapta a patra urcată) şi tendinţa către totalul cromatic.

Temele de bază sînt construite pe scări cu număr redus de trepte, prezentate ca atare sau transpuse, de obicei în sens descendent.

În melodica numerelor soliste şi corale se întîlnesc dese intonaţii de doină, bocet şi uneori de cîntece în *giusto* precum şi o mare varietate de procedee ca : *eterofonia, ostinato*-ul, *imitaţiile, isonul, pedala.*

Fuga aduce la orchestră intonaţii de dans.

Soliştii sînt personajele oratoriului : ciobanul, mioara, mama. Corului îi revine rolul de prezentator, iar orchestrei cel de comentator.

Ceea ce apropie această lucrare de oratoriul lui Anatol Vieru este integrarea intonaţiilor folclorice în cadrul formelor muzicii preclasice şi implicit a temei *Mioriţei* în circuitul european.

Deosebirea esenţială dintre ele constă în faptul că în timp ce *Mioriţa* lui Vieru este o lucrare în care predomină latura instrumentală, *Mioriţa* lui Sigismund Toduţă are ca trăsătură caracteristică situarea vocii umane pe prim plan.

Din analiza acestor trei lucrări bazate pe o unică temă : *Mioriţa* reiese modul în care Paul Constantinescu, Anatol Vieru şi Sigismund Toduţă au privit problematica filosofică a baladei.

În acelaşi timp însă constatăm că în cazul versiunii alese de Paul Constantinescu ca şi în cazul variantei Russo-Alecsandri, — pentru care a optat Toduţă — balada nu are propriu-zis un sfîrşit.

În final nu aflăm decît despre ultimele dorinţe ale păstorului, nu şi despre înfăptuirea crimei.

Plîngerea ciobanului şi a morţii sale o găsim doar în cele două părţi finale ale secţiunilor oratoriului lui Anatol Vieru.

Acest aspect a contribuit la intensificarea dramatismului narării şi a adus o notă de originalitate, care îşi află izvorul într-o mare parte a variantelor *Mioriţei,* în circulaţie mai ales în Transilvania, sub formă de colind.

Aici, ciobanul este vinovat faţă de obşte, fie pentru că nu îngrijeşte oile, fie pentru că a încălcat legile obştii, avînd „bani încomîndaţi".

În acest caz, omorîrea lui nu mai este o crimă, ci un act justiţiar, precedat de o judecată la care au participat membrii obştii. Poate de aceea, în multe variante, numărul ciobanilor care îl omoară pe stăpînul oiţei năzdrăvane este mai mare, ajungînd pînă la nouă.

Scanned with OKEN Scanner

Juraţii, după ce au cercetat pricinile de care s-a făcut vinovat ciobanul, au pronunţat verdictul „la apus de soare“ şi au lăsat ciobanului libertatea de a-şi rosti ultimele dorinţe, pe care ei i le vor împlini potrivit datinei.

Cu toate acestea, nici un ecou al vinovăţiei ciobanului, sau al judecării lui, nu răzbate din oratoriul lui Vieru ; motivul omorîrii baciului moldovan rămîne, ca şi în cazul poemului lui Paul Constantinescu sau al baladei—oratoriu de Toduţă, jaful.

Ceea ce este esenţial, indiferent de modul cum au preluat şi tratat cei trei compozitori această temă, este că au scos în evidenţă dragostea pentru natură a românului ca şi felul în care înţelege el problemele fundamentale ale vieţii şi morţii.

Ei nu au transpus doar în limbajul muzicii corale sau vocal-simfonice conţinutul baladei populare, ci au creat noi variante a *Mioriţei,* neapelînd la aceeaşi bază literară, ci extrăgînd din diversitatea motivelor mioritice acele versuri, care în opinia lor exprimă cel mai bine conţinutul ei filozofic.

Prin aceste lucrări, Paul Constantinescu, Anatol Vieru şi Sigismund Toduţă s-au adăugat acelui şir nesfîrşit de creatori din popor care — potrivit propriei lor simţiri — au cîntat balada ciobanului şi a oiţei năzdrăvane.

Totodată însă, poemul coral şi cele două oratorii au deschis drum şi altor creaţii care să transmită mai departe, în timp şi spaţiu mesajul poporului român concretizat în versurile acestei frumoase balade, perlă a creaţiei noastre folclorice.

NOTE

[1] Cf. Vrabie, Gheorghe — *Balada populară română,* Bucureşti, Ed. Academiei, 1966, p. 12.

[2] Cf. Fochi, Adrian — *Miorița,* Bucureşti, Ed. Academiei R.S.R. 1964, p. 130.

[3] Cratiunesco, Jean — *Le peuple roumain d'après ses chants nationaux,* Paris, Hachette, p. 327.

[4] Ţăranu, Cornel — *Oratoriul „Miorița“ de Sigismund Toduță,* în : *„Lucrări de muzicologie“,* Cluj, nr. 5, 1969.

[5] Drăgoi, Sabin — *Monografia muzicală a comunei Belinț, Craiova,* Scrisul Românesc, 1934, p. 118.

[6] Vulpescu, Mihail — *Cîntecul popular românesc,* Bucureşti, 1930.

[7] Tomescu, Vasile — *Paul Constantinescu, Bucureşti,* Ed. muzicală, 1967, p. 364.

[8] *** — Cenaclul consacrat oratoriului „Miorița“ de Anatol Vieru, în *Muzica,* Bucureşti, 8, nr. 6, iunie 1958.

[9] Iniţial, balada — oratoriu cuprindea 13 numere ; numărul 9, *Treni* a fost scos ulterior.

Scanned with OKEN Scanner

Nicoleta Ulubeanu

Modalităţi de valorificare a folclorului în creaţia lui Mihail Jora

„...utilizarea folclorului ca potenţă superioară de investigare a fiinţei mai profunde a poporului este o atitudine care onorează pe artistul modern.“ [1]

MIHAIL JORA

În opera oricărui compozitor care recurge la melosul popular pot fi întîlnite, în esenţă, doar două modalităţi de utilizare a folclorului. O parte din muzicologi se referă însă la trei modalităţi : 1) citatul ; 2) inventarea unor teme în spiritul muzicii populare şi 3) crearea unui folclor imaginar pe temelia unor principii generale ce stau la baza muzicii populare, deci utilizarea unor elemente caracteristice folclorului, dar încadrate într-un nou context.

Noi considerăm că ultimele două modalităţi pornesc de la unul şi acelaşi principiu : recrearea în spiritul folclorului, fapt pentru care, abordînd opera lui Mihail Jora, ne vom referi mai întîi la utilizarea citatului, iar apoi la recrearea cu mijloacele muzicii populare, urmărind melodica, ritmica, suportul armonic, instrumentele specifice.

Jora declară în repetate rînduri (ca de exemplu în interviul acordat ziarului „Rampa“ din 30 iunie 1926) că el nu recurge la teme culese, ci le compune singur „chiar şi (pe) acelea cu caracter naţional“.

O analiză a operei sale infirmă în parte această declaraţie deşi, fără îndoială că nu citatul este procedeul predominant şi caracteristic. Mihail Jora preferă utilizarea melodiilor de invenţie proprie, convins fiind că : „nu folosirea unor motive constituie elementul esenţial în definirea «naţionalităţii» unei muzici, ci rezultatele cunoaşterii acestor motive“.[2]

Totuşi compozitorul apelează uneori şi la citat.

Lăutarul evocat de Enescu în suita *Impresii din copilărie* apare şi la Jora ca personaj creator de atmosferă, în finalul baletului *La piaţă*, unde

Scanned with OKEN Scanner

un grup de lăutari vin pe scenă cîntînd o romanţă de dragoste, sau în baletul *Demoazela Măriuţa* unde însuşi Barbu Lăutaru cîntă o romanţă autentică (informaţie dată de Doru Popovici). [3]

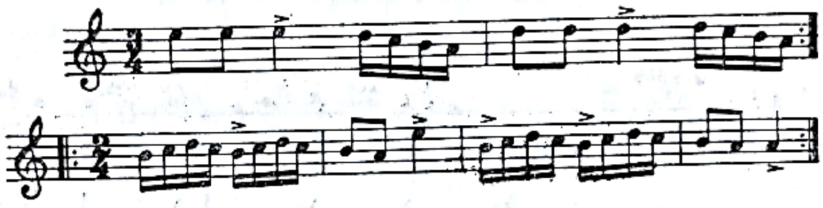
Deşi nu modifică linia melodică originală, Mihail Jora dă romanţei o notă aparte, datorată acompaniamentului susţinut de corzi care obţin un efect de imitaţie a sunetelor flaşnetei.

Stilul de romanţă lăutărească este accentuat prin cîteva elemente, ca de pildă acompaniamentul, coroanele de la sfîrşitul frazelor şi indicaţiile „con sentimento", „con calore", care marchează libertatea stilului de interpretare.

Dacă în cele două balete amintite Mihail Jora a folosit folclorul orăşenesc, în baletul *Cînd strugurii se coc* (op. 35), utilizează din abundenţă teme citate sau de invenţie proprie şi procedee izvorîte din folclorul ţărănesc.

Ca melodii autentic populare se pot menţiona intonaţiile jocului bine cunoscut *Sălcioara* cît şi o sîrbă în finalul lucrării.

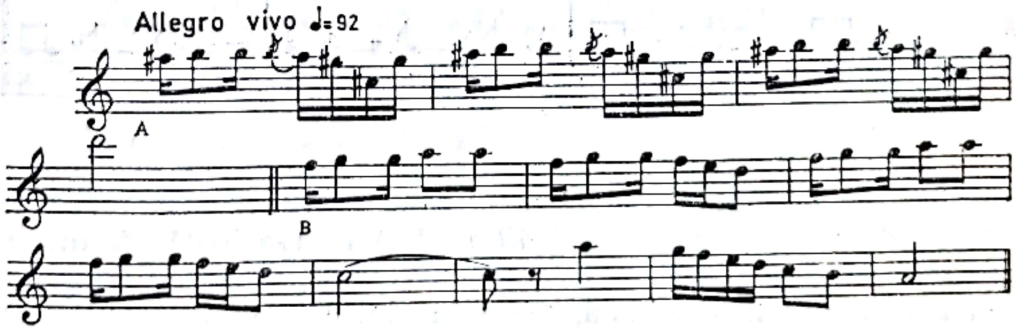
Din cele două motive melodice ale *Sălcioarei* în original,



compozitorul utilizează numai primul motiv eliminîndu-l complet pe cel de-al doilea.

Dacă acest citat al *Sălcioarei* s-a făcut prin reducere, sîrba din finalul baletului îndeamnă pe autor la amplificări şi prelucrări.

Cele două motive din sîrbă, A şi B,



trec pe rînd la diferite instrumente : vioară, flaut, apoi la oboi, clarinet, trompetă.

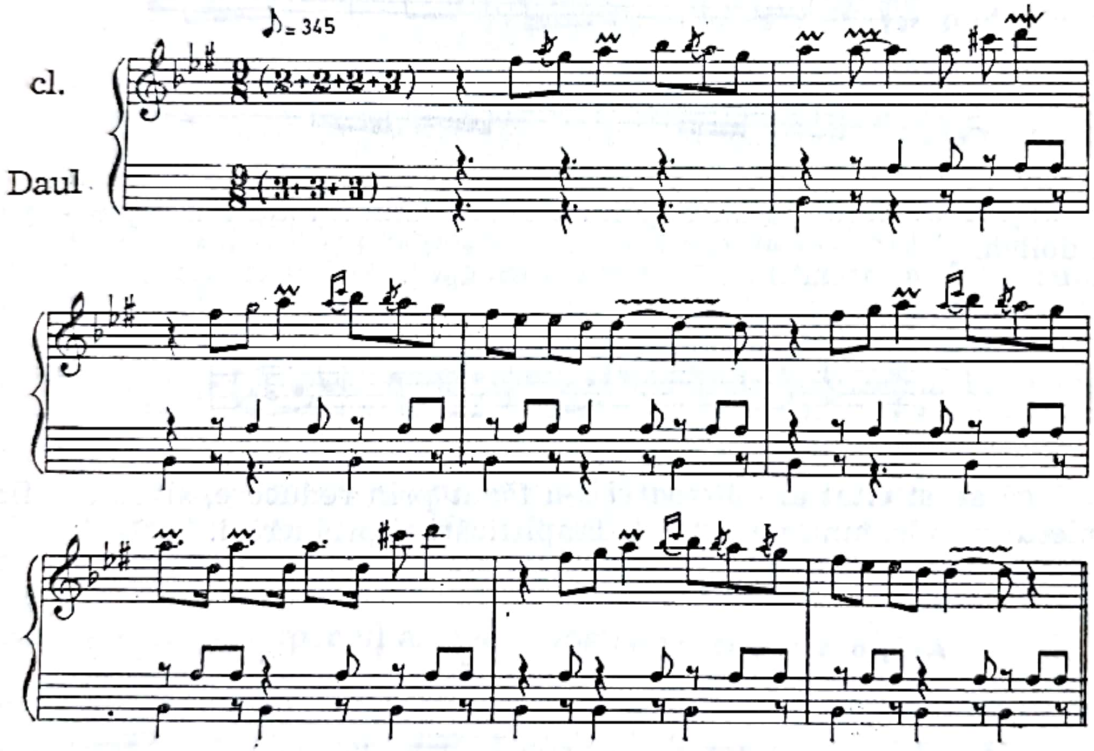
Scanned with OKEN Scanner

Prelucrarea motivului popular se face prin inventarea unor teme noi, înrudite cu cele autentice, printr-o orchestrație cît mai variată, cît și prin eliminarea elementelor secundare, păstrînd numai ritmul sincopat al sîrbei.

Credincios principiilor sale de creare a unui specific de atmosferă, în baletele *La piață* sau *Demoazela Măriuța* Jora utiliza folclor orășenesc, în *Cînd strugurii se coc,* cîntece țărănești, în baletul *Întoarcerea din adîncuri,* inspirat dintr-o veche legendă tătară din Dobrogea, apelează la folclor tătar din acea regiune.

Deși sursele folclorice apar în genere mult transfigurate aici, autorul mărturisea că există în balet și melodii citate : „Am utilizat două dansuri populare din Dobrogea și un motiv care constituie celula tematică a unei scene. Restul am încercat să-l îmbrac în lumina aceea albă și vibrantă specifică ținuturilor de la Pont. În acest fel muzica a născut spre o unitate de stil în care folclorul se absoarbe firesc."[4]

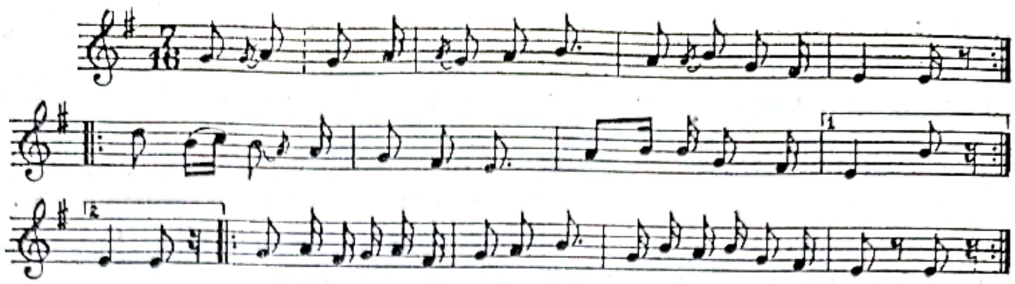
Jocul *Kalayla Küciik hanîm,* cules la Medgidia-Constanța de folclorista Ghizela Sulițeanu [5], în versiune de clarinet cu acompaniament de daul,



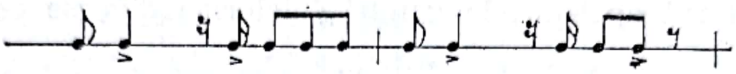
îl folosește Jora în tabloul doi al actului al doilea, într-unul din dansurile rituale de nuntă, *Dansul flăcăilor.* Tema principală, A din forma mare de lied A—B (trio) — A, este jocul *Kalayla,* cîntat întocmai în formularea instrumentală originală, adică la clarinet cu acompaniament de daul, totul fiind suprapus pe o pînză sonoră de corzi, pian și harpă.

Secțiunea B a *Dansului flăcăilor,* trioul, este inspirată dintr-un alt joc popular cules în satul Ciocîrlia de Jos — Medgidia.[6]

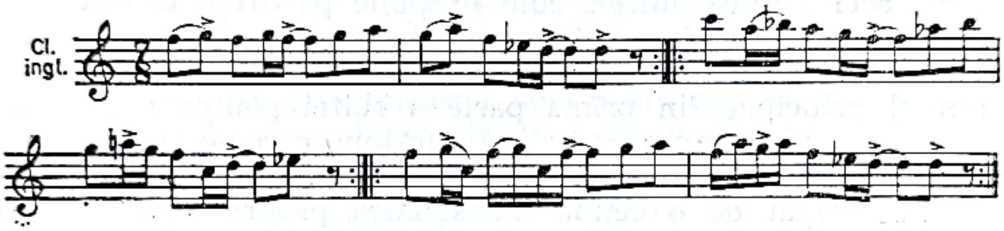
Scanned with OKEN Scanner



Acest cîntec a fost cîntat în original cu acompaniament de pocnete din deget. Ritmul acestor pocnete nu a fost notat, însă, Jora, pentru a nu ieşi din atmosfera autentică, introduce în balet un ritm ostinat de bătăi din palme.

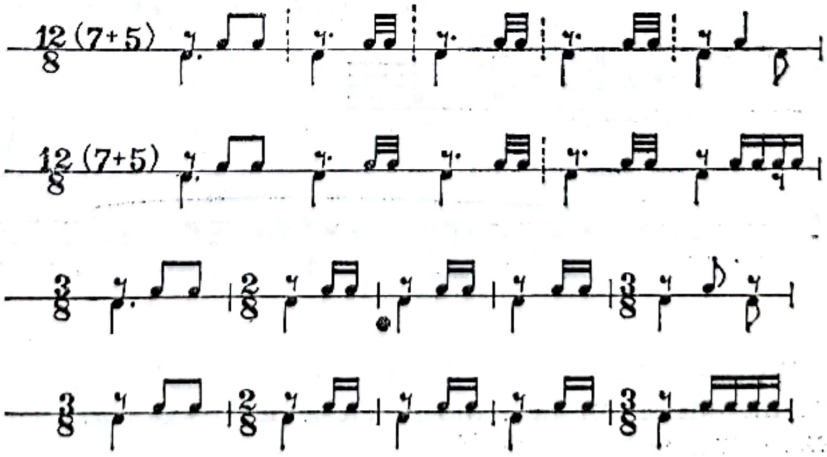


De data aceasta compozitorul înlocuieşte instrumentul original, clarinetul, cu cornul englez, acompaniat de un grup de instrumente de suflat, care susţin suportul armonic (clarinet, clarinet bas şi fagot).



Melodia este şi aici folosită în întregime cu variaţiile ornamentale corespunzătoare fiecărei fraze, cu excepţia celui de al doilea rînd melodic puţin schimbat faţă de original, atît la prima cît şi la a doua expunere.

Inspirat de un obicei ritual al flăcăilor tătari, luptele libere acompaniate de muzică, numite „pehlivănie", Mihail Jora scrie un întreg *Dans al Pehlivanilor* în care singurul element citat este ritmul de la daul



Scanned with OKEN Scanner

cu o modificare minimă față de cel autentic din Dobrogea (schimbarea treizecidoimilor în șaisprezecimi).

În concluzie, deci, compozitorul recurgînd rar la citat, preferă celelalte modalități. Dar chiar și atunci cînd utilizează citatul, Jora intervine creator, modificînd după necesitățile de expresie, materialul original. Caracteristică este și paleta variată a categoriilor de folclor la care apelează ; lăutăresc, țărănesc, precum și la folclorul altor popoare ca, bunoară tătarii sau evreii (în *Marș evreesc*, opus 8).

*

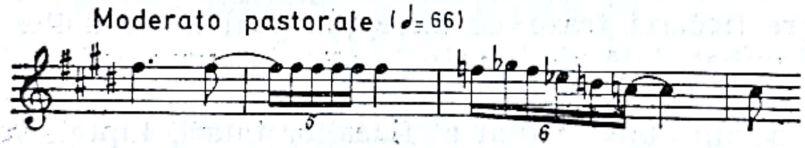
Vorbind despre recrearea în spiritul folclorului, primul element care se cere analizat este melodica. Cunoașterea cîntecului țărănesc și asimilarea unor formule melodico-ritmice specifice l-au condus pe Jora la posibilitatea creării unor melodii extrem de apropiate de cele autentice. Compozitorul apelează la genuri folclorice diverse cerute de contextul de idei.

Astfel, în opera sa apar melodii ce seamănă cu bocetul, cîntecul de nuntă, cît și cu doina, balada, cîntecul propriu-zis, folclorul copiilor și jocurile populare.

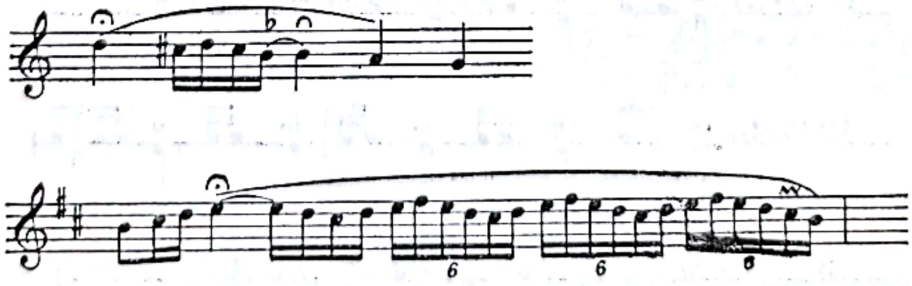
În cele ce urmează vom căuta să exemplificăm cîteva linii melodice de factură populară.

Doina, acel „cîntec dulce", cum îi spune pe drept cuvînt rapsodul popular, își află locul la Jora într-o pagină care exprimă dorul de plaiurile natale, dorul de „malul Tazlăului".

Motivul principal din prima parte a suitei pentru orchestră *Priveliști moldovenești,* este un recitativ recto-tono care se apropie mult de acel stil liber, parlando-rubato, caracteristic mai cu seamă doinei și baladei, fiind urmat de o celulă melismatică proprie stilului vocal în general,



și care se întîlnește ca atare în multe dintre doinele noastre.

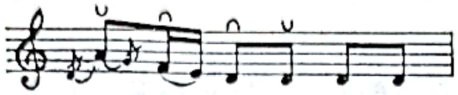


În continuare, după amplificări ale primului fragment melodic, compozitorul introduce un nou motiv cu aspect concluziv (A) ce amintește de frazele finale din doine (B).

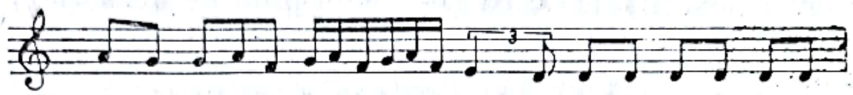
Scanned with OKEN Scanner

A

B

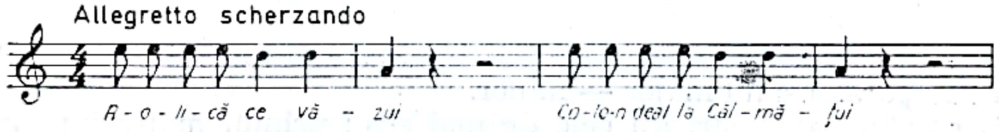


După cum se vede, conturele melodice sînt identice, dar următoarele două exemple sînt bazate pe o repetare diminuată ce produce acel efect de libertate improvizatorică al doinei.



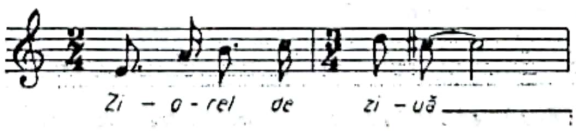
Tilincă

Balada, prezentă în folclorul nostru din timpuri străvechi, va avea ecou în creaţia lui Jora, în special în recitativul recto-tono sau în stilul liber parlando-rubato, din unele lieduri sau coruri. În ceea ce privește melodiile ce reamintesc inflexiuni de baladă, sînt ilustrative, de pildă, cîteva momente din corul *Moşul.*



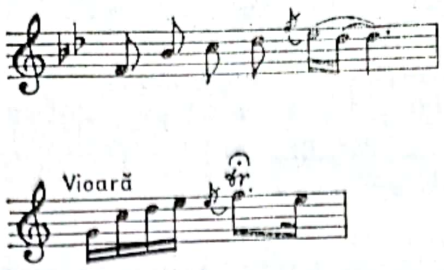
Recitativul recto-tono prelungit de o terminaţie în sens descendent amintește de caracteristicile baladei : conturul coborîtor al frazei ca și repetarea insistentă a motivului melodic, procedeu determinat de necesităţile textului la libera alegere a interpretului.

În liedul *Cîntec de zori* (opus 40 nr. 3), pe versurile Marianei Dumitrescu



Scanned with OKEN Scanner

există de asemenea un motiv melodic întîlnit în multe balade.

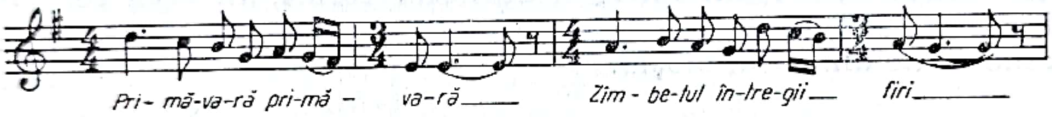


Prezența lui aici se explică printre altele și prin adaptarea la versul de șase silabe propriu baladei. Poezia *Cîntec de zori* este construită și ea pe versuri hexasilabice ceea ce-l determină pe Jora să-și compună liedul din motive melodice scurte, repetînd adesea structura ritmică a motivului inițial.

Cîntecul propriu-zis, genul cel mai răspîndit din muzica noastră populară, apare, alături de melodii de joc, cel mai frecvent în creația lui Mihail Jora.

Este și firesc deoarece Jora este recunoscut ca fiind creatorul liedului și al baletului românesc modern, deci creatorul cîntecului și al jocului românesc din creația „cultă".

„Primăvară, primăvară" — temă atît de des întîlnită în folclor este și titlul unui cîntec scris pe versurile poetului Octavian Goga. Linia melodică a liedului se apropie mult de melosul popular,

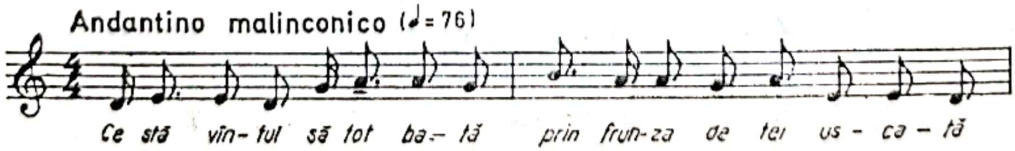


avînd unele caracteristici comune, ca bunăoară începutul pe treapta a șaptea, sau paralelismul major — minor.

Exemplul dat ilustrează cele de mai sus : primul motiv într-un *mi minor* începe cu treapta a șaptea, urmat de un *sol major*, structură pe care o întîlnim într-un cîntec din zona centrală a Transilvaniei.

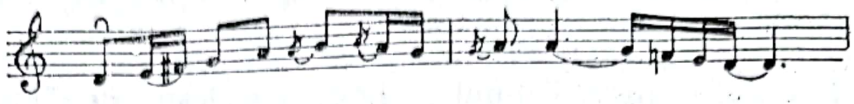
După cum se observă conturele melodice sînt aproape identice, dar inversate.

Cîntecul intitulat *Ce stă vîntul să tot bată*, pe versuri de Mihai Eminescu, are la bază un fragment ritmico-melodic construit pe o scară pentatonică.



Observăm linia melodică descriind un arc de cerc ce pornește dintr-un punct, atinge o înălțime maximă după care revine în punctul inițial.

Același arc de cerc îl descrie și fragmentul cîntecului din Pădureni în care, dacă sunetele *fa* și *fa diez* sînt socotite pieni, rezultă aceeași scară pentatonică.

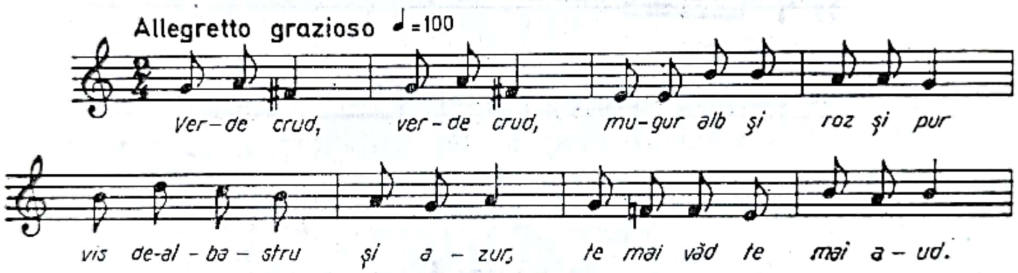


Și melodia din Hunedoara

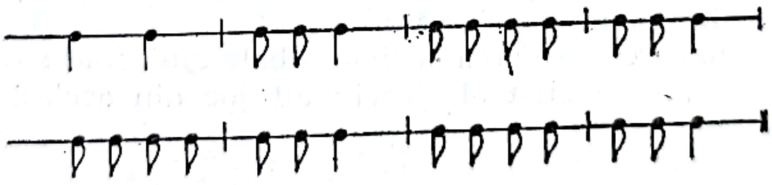
are afinități atît ritmice cît și melodice cu liedul *Ce stă vîntul să tot bată,* desfășurînd de asemenea un contur alcătuit din cîteva microcelule cu profil ascendent-descendent.

Tot în categoria cîntecelor, dar datorită numeroșilor factori ce-i conferă autonomie, constituind un gen aparte, vom include folclorul copiilor care la Mihail Jora își afirmă adesea prezența.

În liedul *Note de primăvară* (opus 15 nr. 3), scris pe versuri de George Bacovia, melodia este de o mare simplitate, construită pe celule care adesea se repetă întocmai ca și în cîntecele copiilor.



Ritmul divizionar este alcătuit doar din alternări de optimi și pătrimi, în formule ce aduc foarte bine aminte de vestitul „melc, melc, codobelc".

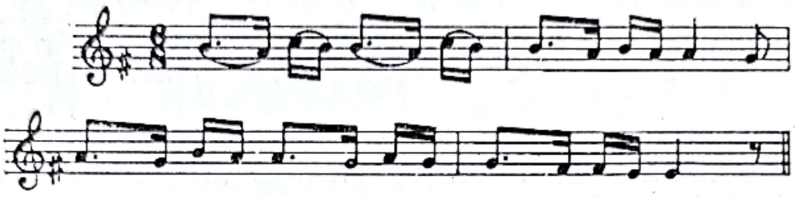


Un alt fragment, de data aceasta din baletul *Cînd strugurii se coc,* ilustrează joaca zburdalnică a unor copii.

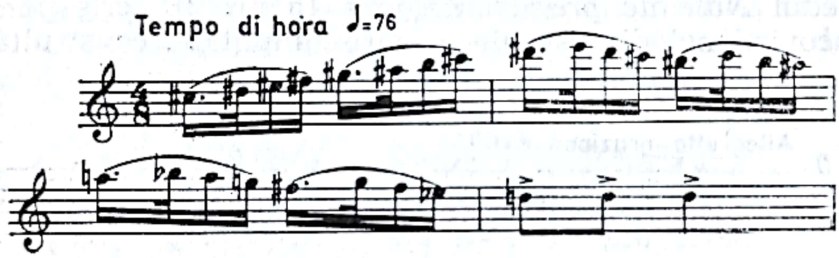
Scanned with OKEN Scanner

Ritmul, tot simplu, în sistem divizionar, este tipic pentru folclorul copiilor, susținînd melodia, mai complicată în special datorită treptelor mobile.

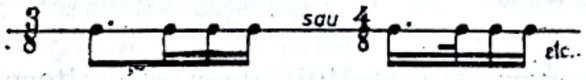
Creația de balet a compozitorului este cea mai în măsură să ne edifice asupra puternicei atracții exercitate de către melodiile de joc, de către pitorescul dansurilor românești. El a observat cîtă varietate ritmică, cîtă vitalitate pot exprima aceste jocuri și a înțeles să le exploateze la maximum resursele. Unul dintre dansurile ce prind viață în baletele lui Jora este hora. Ritmul de horă este destul de simplu, dansul în sine nefiind prea complicat. În genere, este vorba de un ritm punctat urmat de note egale, această celulă ritmică repetîndu-se cu insistență.



În tabloul al doilea din baletul *Demoazela Măriuța* prin *Dansul bonjuriștilor,* Mihail Jora creează atmosfera de horă.



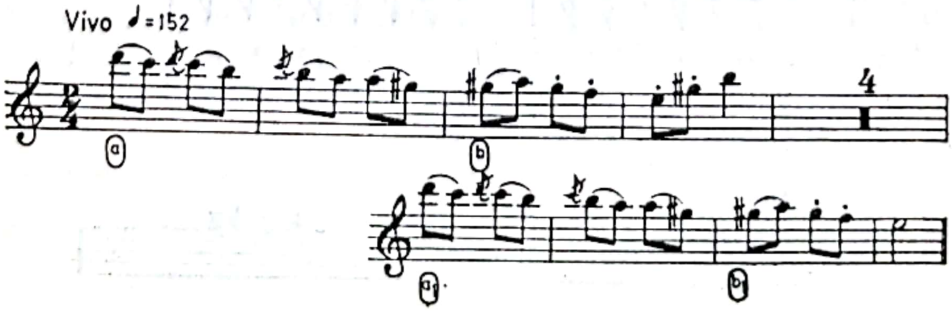
Se observă în ambele exemple celula ritmică specifică



și fraza pătrată.

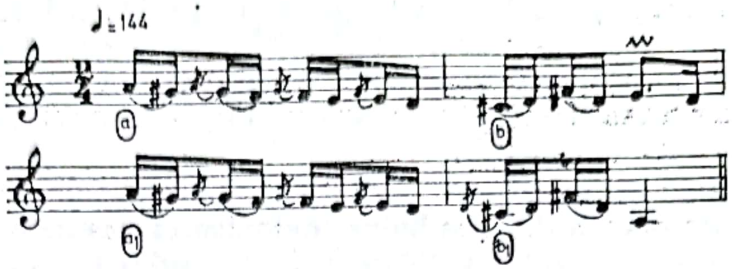
Alături de horă vom mai întîlni în creația lui Mihail Jora și alte jocuri izvorîte din practica țărănească.

În exemplul care se referea la finalul baletului *Cînd strugurii se coc,* s-a remarcat ritmul sincopat al sîrbei ; alt joc din același balet



Scanned with OKEN Scanner

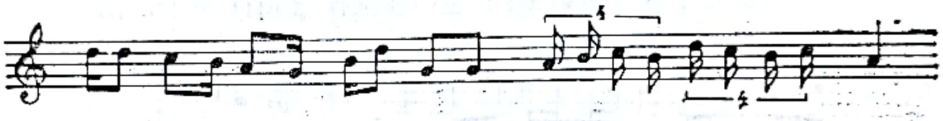
se aseamănă ca ritm şi contur melodic cu jocul *Ursăreasca* din Fundul Moldovei.



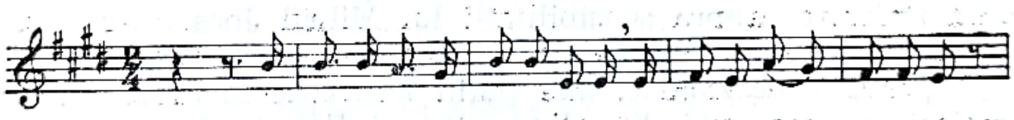
Ambele exemple sînt construite din cîte două fraze, prima deschisă iar cea de a doua închisă, care la rîndul lor sînt formate din cîte două motive. Deci structura ambelor cîntece este ab—ab$_1$, din care motivul *a*, atît la Jora cît şi în jocul popular este acelaşi. Asemănătoare sînt şi apogiaturile aflate de regulă în faţa grupurilor de cîte două note, cît şi secunda mărită *sol diez — fa.*

În cele ce urmează ne vom opri asupra cîtorva melodii inspirate din dansurile populare, aparţinînd altor genuri decît baletul.

De pildă, chiar într-un lied, anumite inflexiuni ne reamintesc cunoscuta *Purtată,* dans lent al fetelor din Căpîlna.



Este vorba de *Atît de veche-i îngroparea* pe versuri de Octavian Goga. Atît prin linia melodică cît şi prin formulele ritmice punctate



prima frază din lied pare o variantă a *Purtatei.*

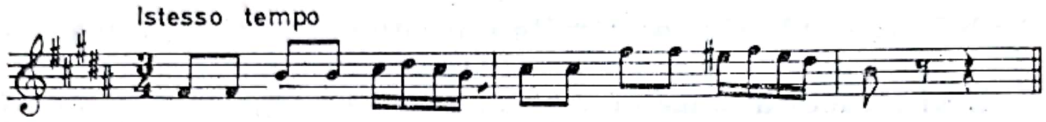
Este cît se poate de firesc ca în secţiunea a doua din suita *Privelişti moldoveneşti,* intitulată *„La joc“,* să întîlnim teme apropiate de jocul popular. Într-adevăr, chiar din primele măsuri se conturează o melodie vioaie cu ritmuri punctate

care seamănă mult cu jocul *Bastonul* din Turnu Măgurele.

Scanned with OKEN Scanner

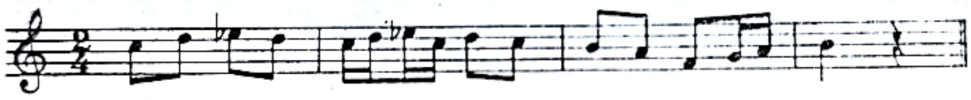
Ambele melodii sînt scrise în măsuri mixte : cea din *Priveliști* în $\frac{5}{4}$, iar *Bastonul* în $\frac{10}{8}$. Alternanța de 2+3 la prima și de 2+2+3+3 la cea de a doua, duce firesc la concluzia că, în pofida schimbării unității de timp, măsurile sînt de fapt identice. De asemenea, melodia, în ambele cazuri începe cu un fel de semnal pe *mi*, în ritm punctat, după care coboară în șaisprezecimi pînă la *fa*, revenind la motivul inițial încheiat cu repetarea lui variată cadențial.

O altă temă de joc din aceeași parte, atrage atenția prin ritmul pregnant care, îmbrăcînd diferite haine melodice va persista multă vreme.



Motivul este marcant și din punct de vedere melodic fiind caracterizat prin salturi de cvartă pe optimi și duble broderii pe șaisprezecimi. Mai tîrziu conturul melodic se mai modifică, dar elementul important, ritmul, rămîne același.

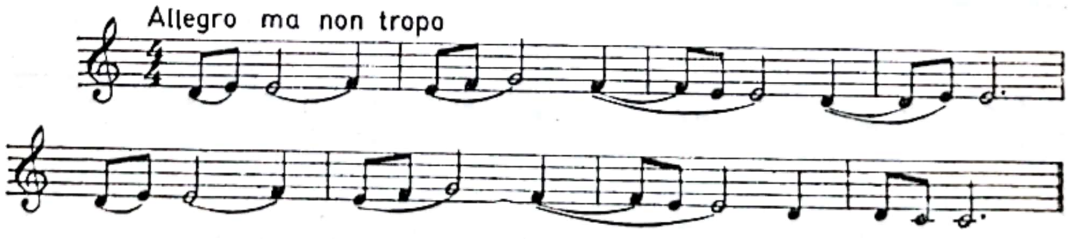
Întîlnim un ritm identic, dar secondînd o melodie diferită într-un joc din Belinț.



Cu aceste ultime exemple de joc am trecut prin toate genurile neocazionale, genuri care după cum ne-am putut da seama, au avut o puternică înrîurire asupra sensibilității lui Mihail Jora, care, cunoscîndu-le și asimilîndu-le, a creat la rîndul lui teme în spirit popular.

Din genurile ocazionale, mai puțin frecvente la Jora, vom întîlni atît melodii cu rezonanță de colind, cît și influențe din ciclul familial de nuntă sau bocete.

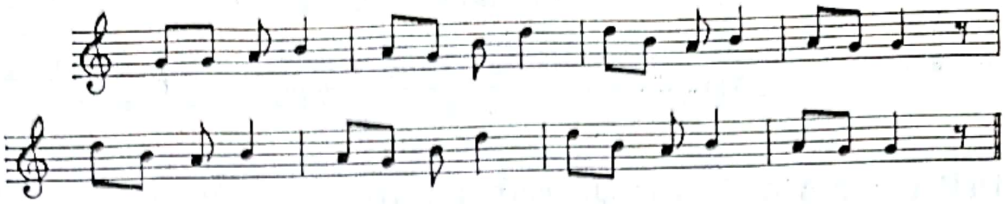
În ultima parte a *Simfoniei în do major*, tema principală ce se desfășoară lin, într-un ambitus redus, amintește de intonațiile unor cîntece rituale de nuntă.



Cele două fraze, aproape identice, sînt alcătuite, fiecare în parte, din cîte patru motive. Motivele se caracterizează printr-un ritm constant, al patrulea din fiecare frază fiind puțin modificat datorită cadențelor.

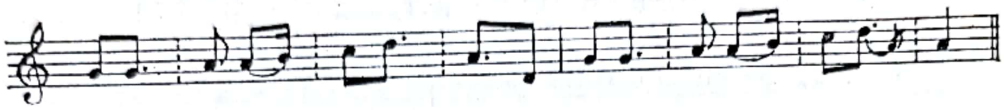
Scanned with OKEN Scanner

În *Cîntecul ginerelui* din Oltenia avem de-a face cu același tip de alcătuire motivică a frazelor



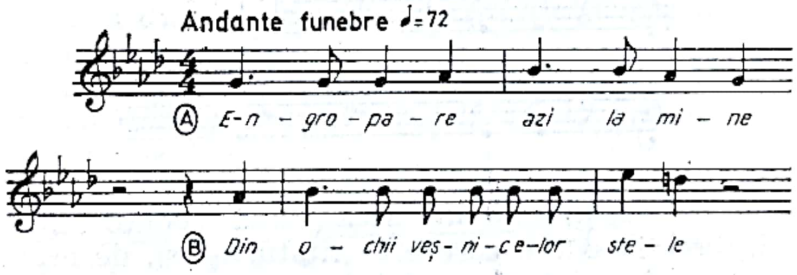
ultimele motive din fiecare frază fiind și aici prescurtate.

În *Cîntecul mirelui* din Transilvania, deși ceva mai îndepărtat ca linie melodică sau ritm, dar apropiat ca atmosferă de tema din Simfonie, putem remarca încă odată afinitățile ei cu cîntecul ritual de nuntă.



În ceea ce privește bocetul, Mihail Jora găsește modalitatea de a-i utiliza procedeele caracteristice într-un lied în care textul o impunea : *E-ngropare azi la mine*, pe versuri de Octavian Goga. Motivele melodice prezente în acest lied sînt întotdeauna urmate de pauze, deci, melodia, ca întreg, apare fragmentată.

Procedeul este tipic, deoarece rapsodul popular nu cîntă bocetul continuu ca pe un cîntec, continuitatea melodiei fiind mereu întreruptă de suspine. Iată primele două motive ale liedului.

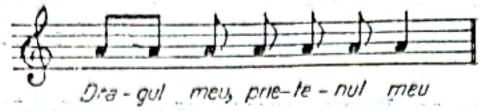


Motivul A este caracterizat prin scara muzicală redusă la trei sunete și chiar prin profilul lui care poate fi întîlnit la începutul multor bocete, cum ar fi exemplul nostru din Huși, în care scara muzicală cuprinde aceleași trei sunete, iar configurația lor, ascendent-descendent, este identică.

De asemenea, un alt exemplu, de data aceasta din Dîmbovița, conține aceeași linie melodică.

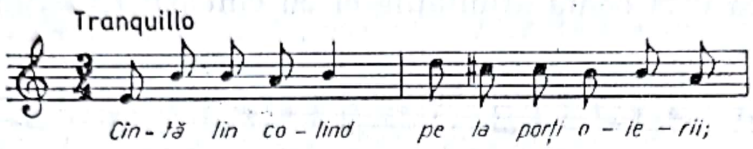
Scanned with OKEN Scanner

Pentru motivul B, caracteristic este recitativul recto-tono, prezent adesea în bocete, pe parcursul melodiei sau în refren.

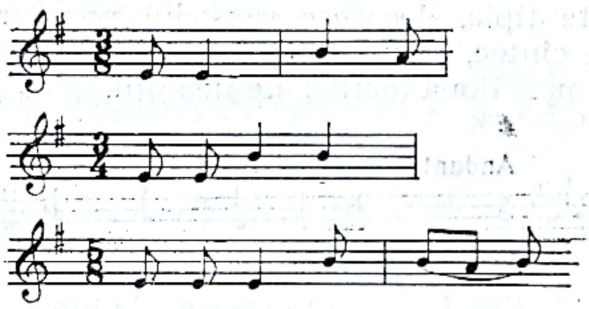


Dintre genurile ocazionale care nu fac parte din ciclul familial, amintim colindul, care i-a oferit lui Jora un nou material de lucru.

Semnificativ şi prin titlu, liedul *Colind uitat,* cum e şi firesc, are unele intonaţii proprii genului.



Ca element specific întîlnit mai rar în alte genuri, dar foarte des în colinde, menţionăm saltul iniţial de cvintă. Dintre colindele de anul nou culese de Gheorghe Cucu, o mare parte încep cu saltul *mi — si.* Pentru edificare dăm cîteva exemple din Prahova, Ialomiţa, Vlaşca.



În cele de mai sus am parcurs acea primă modalitate de valorificare a folclorului în creaţia cultă, care este citatul — şi, de asemenea ne-am oprit asupra unei prime laturi a celei de a doua modalităţi — recrearea în spiritul muzicii populare — şi anume, contururile melodice.

În continuare vom urmări pe scurt, din lipsă de spaţiu, alte elemente ale procesului de recreare a folclorului în opera lui Mihail Jora.

Fără a ne mai opri asupra unor exemple concrete (deşi ele există în mare număr), vom sublinia doar faptul că intervale ca secunda, terţa, cvarta, în succesiuni şi rezolvări specifice folclorului, se găsesc şi în alcătuirea liniilor melodice la Jora. De asemenea, cadenţările, ce ţin tot de sfera melodiei sînt adesea, ca şi în folclor, modale (de pildă cadenţa frigică ce contribuie la atmosfera apăsătoare din liedurile *Furtună* şi *Moină,* ambele scrise pe versuri de Bacovia).

Bogăţia ritmică este de asemenea o caracteristică a folclorului românesc, prezentă la Jora sub forma celor mai felurite combinaţii (vezi ritmica dansurilor).

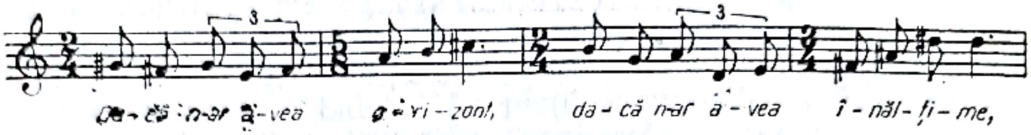
În ceea ce priveşte forma, Jora consideră că cea mai potrivită pentru o muzică de inspiraţie folclorică este cea liberă, libertate nedominată

Scanned with OKEN Scanner

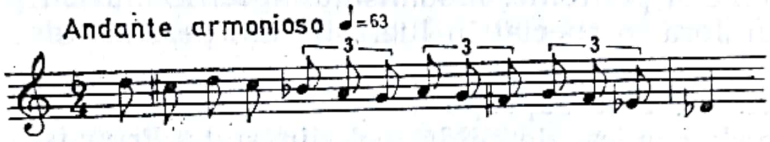
de hazard ci dimpotrivă îndelung gîndită. Şi aici este de fapt locul de confluenţă cu folclorul, căci creatorul popular construieşte o formă aparent liberă, asimetrică şi suplă, dar încadrată de nişte piloni aproape ficşi.

La Jora, elementele care concură la crearea acestor asimetrii sînt în mare parte desele schimbări de măsură, diviziunile excepţionale şi agogica.

Analizînd de pildă, mai multe cicluri de lieduri pe versurile Marianei Dumitrescu, respectiv liedurile opus 40, 43, 45, 47 şi 49, observăm că din totalul de 27, numai două, şi anume, opus 40 nr. 2 şi opus 47 nr. 3, se înscriu în aceeaşi măsură de la început pînă la sfîrşit, dar au alte elemente, ca bunăoară sincopele sau termenii agogici, care să le ofere acel coeficient de neprevăzut. Restul de 25 de lieduri au una sau mai multe schimbări de măsură.

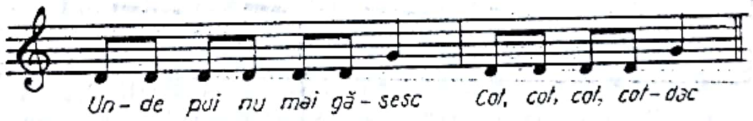


În plus observăm încă un element care concură la asimetria şi libertatea discursului muzical — diviziunile excepţionale.

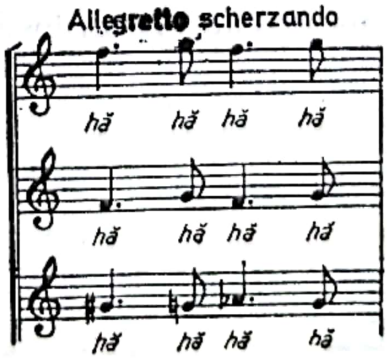


În fiecare ciclu din cele cinci nu există decît cîte un singur cîntec care să nu conţină triolete, duolete şi alte diviziuni excepţionale.

Acompaniamentul melodiilor reia de asemenea procedee folclorice. De exemplu, destul de frecvent prezentă în folclor este sublinierea înţelesului prin onomatopee.



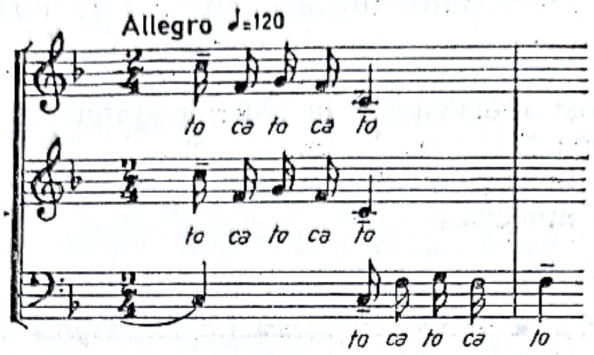
La Mihail Jora regăsim acest procedeu în special în corurile *Moşul*, *Slutul*, *Toaca*. Ridicolul situaţiei din *Moşul* este subliniat la sfîrşitul fiecărei fraze prin hohotele de rîs ale corului.



Scanned with OKEN Scanner

Cît despre lamentaţia *Slutului,* în timp ce una dintre voci exprimă motivele de jalnică singurătate, celelalte trei secondează printr-un „bu, bu, bu", sugerînd parcă asemănarea dintre „urîtul" gonit în noapte şi bufniţa ce trăieşte singură în întuneric.

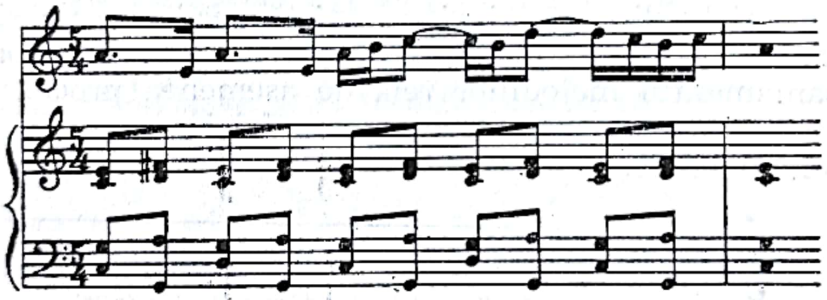
Corul cel mai bine realizat este însă *Toaca,* în care scurgerea timpului şi sugerarea repetării unor momente inevitabile în idila celor doi tineri, sînt reprezentate prin bătaia ca de ceasornic a toacei.



Intervalica acestor motive ale „tocării" provine de asemenea din practica muzicii populare, în special instrumentale (bucium).

Un alt factor important, tot atribut al acompaniamentului, este suportul armonic şi polifonic. Modalismul specific muzicii populare apare în armonia lui Jora în special în lucrările din perioada de mijloc a creaţiei sale.

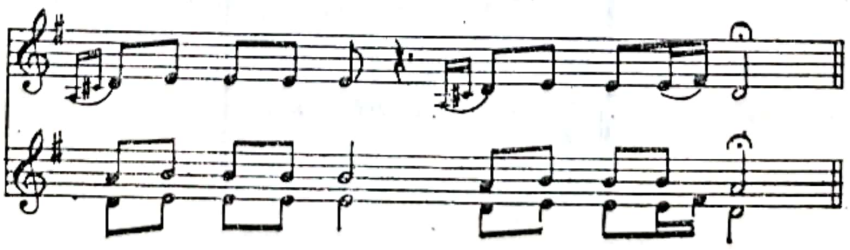
Caracteristice sînt suprapunerile de diferite moduri care coexistă într-un polimodalism ca, de pildă, cel din suita *Privelişti moldoveneşti.*



Melodia este într-un mod minor, iar suportul armonic într-unul major.

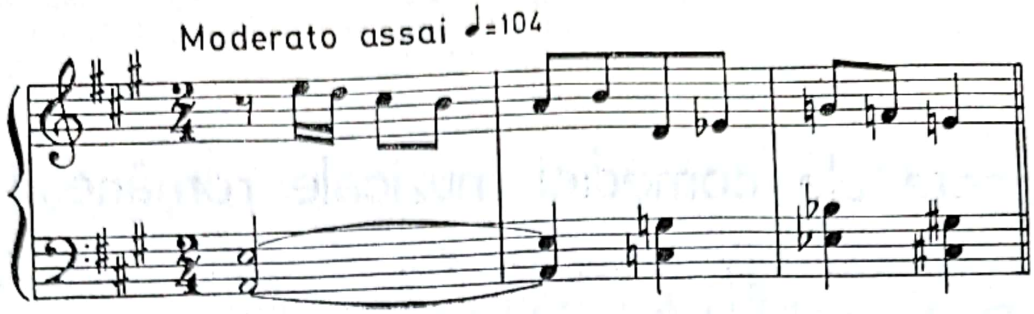
În acompaniamentul unor melodii populare apar de multe ori, datorită instrumentelor care susţin suportul armonic, isonuri pe cîte un sunet sau pe cvinte goale.

Exemplul următor este executat la un instrument de coarde, un fel de chitară din jurul Aradului numită „broanca" care nu are decît trei coarde, dintre care două susţin armonia în cvinte.



Scanned with OKEN Scanner

Paralelisme de cvinte în acompaniament vom întîlni și la Mihail Jora în destule cazuri.



Exemplul de față face parte din *Preludiul pentru pian* opus 42 nr. 6.

Un alt aspect al acompaniamentului este folosirea unor instrumente specifice folclorului, pe care Mihail Jora nu se dă în lături să le utilizeze în majoritatea baletelor. Astfel, alături de țambalul sau întregul taraf lăutăresc din *Cînd strugurii se coc* și de chitara ce acompaniază efectele lăutărești ale viorii din baletul *La piață*, compozitorul folosește naiul la începutul tabloului al treilea din *Demoazela Mărioța*, sau acompaniamente specific tătare (daul și bătăi din palme) în baletul *Întoarcerea din adîncuri*.

Parcurgînd diferitele aspecte ale modalităților de utilizare a folclorului în creația lui Mihail Jora, am putut observa elementele de tehnică muzicală conduse cu măiestrie, elemente ce-și trag seva din experiența de secole a artistului popular. Și totuși pe lîngă factorii ce, mai evident sau mai puțin evident au putut fi descoperiți prin analize, mai există ceva ce nu poate fi analizat, ceva ce ține de întinderile nesfîrșite ale plaiurilor românești, de sfătoșenia bătrînilor ce povestesc cele mai frumoase basme, de vioiciunea minții și înclinația spre un umor sănătos și de multe, multe altele.

Mihail Jora, pătruns de toate aceste bogății artistice, spirituale ale neamului românesc, a reușit să creeze o operă în care sînt sintetizate, după cum am căutat să arătăm de-a lungul acestor pagini, modalitățile cele mai diverse de valorificare a folclorului.

Pornind de la citat și ajungînd pînă la o maximă transfigurare a elementelor folclorice, Mihail Jora a realizat prin muzica sa un exemplu mereu actual, un exemplu de artă românească autentică, bogată în semnificații și diversă ca procedee stilistice.

NOTE

[1] Sbârcea, George — *Întîlnire cu Academicianul Mihail Jora*. In : *Tribuna*, Cluj, nr. 4, 1965.

[2] *Ibidem*.

[3] Popovici, Doru — *Baletele lui Mihail Jora*. În : *Tribuna*, Cluj, nr. 1, 1970.

[4] Sbârcea, George — *Op. cit.*

[5] Dansuri tătare culese de Ghizela Sulițeanu. Manuscris în Arhiva Institutului de Etnografie și Folclor.

[6] Idem.

Scanned with OKEN Scanner

Grigore Constantinescu

Aspecte ale comediei muzicale româneşti ilustrate de opera „Amorul doctor" de Pascal Bentoiu

În complexul tablou al creaţiei contemporane româneşti, genul comediei muzicale este reprezentat mai ales de cele două importante reuşite — *O noapte furtunoasă* de Paul Constantinescu şi *Amorul doctor* de Pascal Bentoiu — care punctează, istoric, deceniul al treilea şi, respectiv, al şaptelea, al istoriei muzicii secolului XX la noi. Pentru fiecare dintre aceste lucrări, de un nivel artistic nedepăşit încă, se pot nota numeroase observaţii care argumentează aprecierile maxime în confruntarea cu publicul şi cu nu mai puţin riguroasa încercare a trecerii timpului. Dacă opera lui Paul Constantinescu se integra, cu un spirit de mare ascuţime, în coordonatele esteticii teatrului lui Caragiale, pentru Pascal Bentoiu, ţinînd seama de experienţa prealabilă a operei contemporane, realizarea necesita o cît mai originală încadrare în climatul teatrului muzical de azi. Compozitorul o face cu dezinvoltură, semnînd o creaţie care ne poate reprezenta la nivelul spectacolelor de operă modernă.

Opera bufă a constituit, pentru teatrul liric, de secole, una dintre modalităţile principale de zugrăvire, într-o formă voit accesibilă, a contemporaneităţii. Aceasta explică de ce îşi păstrează actualitatea *La serva padrona* de Pergolesi, *Pimpinone* de Telemann sau *Nunta lui Figaro* şi *Cosi fan tutte* de Mozart, aducînd pe scenă, învăluite în farmecul unei muzici nepieritoare, cele mai interesante probleme ale societăţii timpului respectiv. În secolul trecut, triumful operei bufe în Italia, prin Rossini

Scanned with OKEN Scanner

și Donizetti, în Franța, prin reprezentanții pleiadei de compozitori de „*opéra comique*", se bazează pe o acțiune ce oglindește aspecte de viață cotidiană, îmbinată cu o muzică a „prezentului", imperios legată de climatul social și estetic al momentului descris. Alături de dansurile la modă, răsună astfel crîmpeie de melodii foarte populare, de cîntece cu directă adresă către un public venit să se regăsească pe scenă. Pe ambele planuri — dramaturgic și muzical — critica se împletește cu aluzia discretă, parodierea moravurilor cu încrederea în valoarea unor sentimente general umane. Prin Puccini — în special prin unica sa operă destinată genului buf, *Gianni Schicchi* — o nouă manieră se conturează în evoluția specifică a teatrului — pe de o parte orientarea spre aspectele mereu actuale ale unor probleme sociale, iar pe de alta, rememorarea sub formă stilizată a unor elemente mai vechi ale comediei. Recunoaștem această opțiune și în comediile muzicale ale lui Wolf-Ferrari, Orff, Prokofiev, Britten etc. Pe această linie, cu duble sensuri, folosind cadrul de epocă — dramatic și muzical — drept pretext pentru dezbaterea unor probleme de actualitate (desigur nu este decît unul din aspectele multiple ale comicului posibil în opera contemporană) se înscrie și opera bufă a lui Pascal Bentoiu, terminată acum aproape un deceniu, *Amorul doctor*. „Departe de o arhaizare ce exclude participarea omului actual — nota Gheorghe Firca într-un articol apărut înaintea premierei lucrării pe scena Operei Române — sensul contemporan se impune aici printr-o retrospectivă, printr-o scrutare a temeiurilor de progres spiritual ce preced izbînzile zilelor noastre (ideal la care aderă și subiectul operei recent terminate, a lui Pascal Bentoiu, *Amorul Doctor*)" [1].

De la bun început, pentru a încerca o cît de sumară analiză a lucrării, situată în complexul modern denumit „spectacol scenico-muzical", trebuie delimitate liniile directoare pe care este construită. Ce sugestii preia compozitorul din tradiția operei bufe și spectacolului comic ? Muzical, alura vioaie în care se succed numerele — ariete, duete, terțete, cvartete, ansambluri — anumite rezonanțe discrete de orchestră de cameră, și stilul tratării vocale, îmbinarea belcanto-ului, a ariei decorative cu recitativul ; apoi, o dozare stilistică a mijloacelor expresive, capabilă să descrie cu eficiență fiecare personaj, fără îngroșări sau exagerări ; din aceeași sferă face parte și ideea folosirii citatului muzical din cîntece cunoscute (spre pildă *Valencia* sau *Sur le pont d'Avignon),* așa cum în vechea operă bufă eroii de pe scenă reaminteau publicului, prin melodii de largă circulație, anumite situații tipice.

Din punct de vedere teatral, Pascal Bentoiu, libretist al operei sale, asimilează tehnica de replică utilizată în lucrarea dramatică inspiratoare — comedia *Amorul doctor* de Molière, păstrînd (desigur mai concentrat, potrivit cerințelor genului) desfășurarea alertă a scenelor. De asemenea, găsește o originală soluție prin împletirea spiritului de operă bufă propriu-zisă, cu cel al comediei-balet, pe care Molière o reprezenta la curtea Regelui Soare (nu ne referim doar la baletul final, ci și la diferitele momente de pe parcursul lucrării, ce cuprind „acțiuni scenice" în care implicația coregrafică are rolul expresiv și decorativ necesar, păstrat și astăzi în atît de modernul „musical").

Scanned with OKEN Scanner

Toate aceste observaţii, ce privesc preluarea creatoare a tradiţiei, a experienţei de secole în teatrul şi muzica pentru teatru, îşi găsesc o firească echilibrare în atitudinea modernă a artistului, de fapt cea de a doua latură stilistică a realizării lucrării lui Pascal Bentoiu. Aici se remarcă, chiar de la o primă audiţie, jovialitatea, lipsa de prejudecată cu care compozitorul deschide larg accesul, în opera sa, ritmurilor de dans actuale, care înlocuiesc cu efect şi sporită culoare, gavotele, menuetele, rigodonurile, forlanele şi saltarelele. Ritmul sincopat, cu evidente valenţe de portretizare psihologică, străbate aproape întreaga partitură, chiar cînd nu este perfect identificat cu „cha-cha", „boogie-woogie", „twist"... Un alt domeniu exploatat cu fineţe de autor, de pe o poziţie modernă, este cel al parodierii (uneori chiar numai aluziv) fondului muzicii romantice sau a manierei tradiţionale de interpretare vocală. Ponderea acordată acestui procedeu, îl fereşte pe autor de „păcatul de neiertat" al epigonismului. El a încercat să evite o asemenea tentaţie (existentă firesţe la oricare iubitor al operei) parodiind cu umor, dar şi dragoste, stilurile consacrate. Specificul portretizării muzicale se schimbă de la un personaj la altul, tipizarea — deşi neostentativă, încadrată în unitatea ansamblului — fiind una dintre „poantele", „gagurile" cele mai savuroase ale partiturii. Cei doi îndrăgostiţi (Lucinda-Lorenzo) sînt adesea cuprinşi de mari elanuri lirice, prilej în care profilul unei grandioase elocvenţe, a unei emfaze melodice pucciniene se întrevede în discursul muzical ; Sganarelle, descris prin mijloace sonore caricaturizante de un comic grotesc, este păstrat în modalităţi stilistice învechite în mod voit. Citarea *Valenciei,* demodată azi, nu pe vremea lui Molière, o dovedeşte, în contrast cu sprinţara Lizeta, camerista, ale cărei replici intră cu dezinvoltură în cele mai îndrăzneţe ritmuri sincopate. Un loc aparte îl ocupă medicii, prezentaţi într-o dublă ipostază. Pedanţi şi inutili prin sărăcia pretenţioasă a ştiinţei lor, ei apar înfăşuraţi în mantia unei muzici cu implicaţii de structură serială, atunci cînd ştiu că sînt observaţi de celelalte personaje ; dar lăudăroşi şi oarecum vulgari, atunci cînd discută doar între ei (compozitorul îi persiflează fără milă în ambele situaţii, folosind pretextul oferit de Molière pentru a arăta atitudini şi obiceiuri care, din păcate... ne mai sînt încă foarte cunoscute).

Ca tehnică a succesiunii numerelor, îmbinate cu recitative, se poate observa tendinţa spre o formă deschisă, spre legătura fără întreruperi de cadenţe, legătură care conferă o sudură dramaturgică modernă discursului muzical, cu direct corespondent în firescul acţiunii. Aceasta este simplă, oferind de fapt un comentariu al argumentului comediei lui Molière, în care sînt întrucîtva prezente formule clasice ale comediei bufe, dar topite într-un caleidoscop modern al imaginilor. Conflictul rezultă din ciocnirea unor mentalităţi deosebite (una retrogradă, alta îndreptată spre progres) ; datorită iscusinţei şi inteligenţei (personajul popular reprezentat prin tradiţionala „subretă" are cuvîntul hotărîtor în desfăşurarea intrigii) noul învinge, ridiculizînd şi făcînd inofensiv vechiul. În arhitectonica operei, cîteva momente de autentic lirism — în special duetul de dragoste din Final, dintre Lucinda şi Lorenzo — se impun, detaşîndu-se de climatul general, comic. De ce erau ele necesare ? Pentru că în comedia bufă — cu secole în urmă, sau în zilele noastre —

Scanned with OKEN Scanner

împreună cu farsa și cu umorul, spectatorul a căutat întotdeauna și satisfacția împlinirii unui lucru care să-l înduioșeze, să-i solicite afecțiunea. Întîlnirea mult așteptată dintre cei doi tineri îndrăgostiți, doritul „happy-end" își are rostul său în căutarea și păstrarea unui caracter popular, accesibil, al lucrării.

Nu am vrea să se creadă însă că între o modalitate sau alta în privința noului sau tradiției, există delimitări didactice ; ca spectacol *Amorul doctor* ne apare unitar, compozitorul conducînd cu consecvență toate mijloacele expresive la care face apel pe o linie clară, transpunînd în manieră personală, cu spirit contemporan, o temă a literaturii universale.

Demnă de remarcat este ideea de a structura lucrarea în patru secțiuni bine conturate, asemenea unei simfonii. Fiecare secțiune, reunind cîte trei din cele douăsprezece scene, constituie un tot ce poate corespunde schemei obișnuite a ciclului simfonic (*Introducere* și *Allegro ; Temă cu variațiuni ; Scherzo ; Finale*). Dar, dacă din punct de vedere al formelor poate fi urmărită existența acestei idei de bază, trebuie arătat că realizarea ei nu forțează cu nimic limitele firești de desfășurare teatrală. Ca și la Paul Constantinescu (știm că *O noapte furtunoasă* este construită în formă de scherzo) este vorba mai mult de o convergență de mijloace (nu o aplicare forțata) venind din experiența simfonismului, topind expunerea liberă a motivelor, vehicularea tematică, în cadrul unei logici de structură simfonică. În favoarea acestei impresii pledează și soluțiile de ansamblu, privind mijloacele orchestrale, în care textul cîntat nu este stînjenit de desfășurarea instrumentală, care nu este însă nicidecum un acompaniament, ci un permanent comentariu. Fără șarjă, cu finețe și pondere, culorile timbrale se îmbină, — de remarcat pregnanța secțiunii de percuție — în strictă dependență de logica muzicală, de jocul capricios al tempoului teatral.

Deși puțin important numeric, domeniul comediei muzicale românești se impune prin asemenea realizări. Dacă la prima impresie, opera lui Pascal Bentoiu, este poate destul de depărtată de ceea ce se crede de obicei a fi o lucrare românească, analiza și înțelegerea sensurilor artistice dovedesc contrariul. Desigur, coordonatele stilistice, tehnica componistică, apar în directă relație cu concepțiile existente astăzi în teatrul liric contemporan ; dar, prin specificul concepției emoționale, care în adîncul ei poartă un anumit fel de a gîndi și reacționa, reprezentativ pentru sensibilitatea și cultura națională, muzica lui Bentoiu aparține școlii românești. Într-un moment în care genul operei se află la o întretăiere de drumuri creatoare, în care este pusă sub semnul întrebării viabilitatea sa ca manifestare a contemporaneității, compozitorul oferă o soluție de comedie muzicală bazată pe cele mai autentice elemente ale teatrului de acțiune, și de confruntare de opinii. Fondul artistic al operei lui Pascal Bentoiu reprezintă poate cel mai elocvent argument în privința dezvoltării actuale a genului, mai mult, a afirmării unui spectacol original, de esență românească. Ceea ce a reușit compozitorul în *Amorul doctor* înseamnă o nouă etapă în comedia muzicală. Este un răspuns personal, cu largi perspective de evoluție, pentru modul în care opera va continua

Scanned with OKEN Scanner

să existe, cu o diversitate de stiluri, în secolul XX, oferind culturii muzicale de la noi — şi am spune de pretutindeni — şansa de a înlocui într-un repertoriu excesiv orientat pe tradiţie, trecutul cu un fond de creaţie actuală, destinată unui public şi unor interpreţi ai zilelor noastre.

NOTE

[1] Firca, Gheorghe — *Conţinut şi structură în opera contemporană.* În : *Muzica,* Bucureşti, 16 nr. 4, aprilie 1966, p. 30.

Scanned with OKEN Scanner

Constantin Catrina şi Mihai Manolache

Şcoală şi dascăli de psaltichie în Şcheii Braşovului

Oraşul Braşov, menţionat pentru prima dată documentar cu acest nume în anul 1288, a jucat un important rol în istoria culturii româneşti. Aici, încă de la mijlocul secolului XV, în imediata apropiere a ctitoriei voievodale din Şcheii Braşovului, unde exista o bisericuţă de lemn, a luat fiinţă prima şcoală românească de pe întreg cuprinsul ţării, fapt atestat documentar în anul 1495.[1]

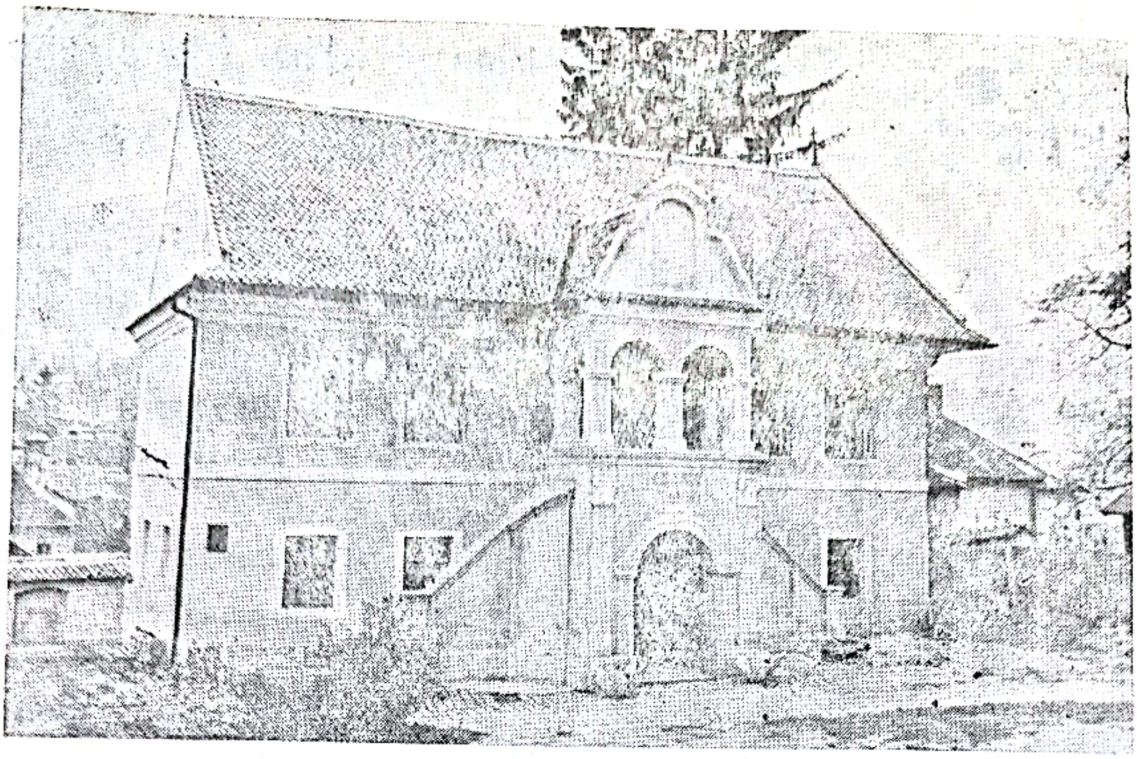
Această dată ne-o oferă un document ulterior, din 22 februarie 1761 şi anume, o cerere a românilor din Şcheii Braşovului adresată guvernului Transilvaniei, în care se afirmă : „De cînd s-au zidit sfînta biserică şi şcoala, sînt 266 ani“ [2].

La început, clădirea şcolii a fost de lemn şi deoarece devenise neîncăpătoare, în anul 1597, s-a ridicat pe locul ei, cu ajutorul material al domnitorului moldovean Aron Vodă, o şcoală de piatră, care formează parterul clădirii muzeului actual, ce poartă numele dascălului Anton Pann, şi sala ce aminteşte de tipografia diaconului Coresi.

De ridicarea noii şcoli de piatră s-a ocupat popa Mihai, cărturar de seamă al timpului său, colaborator principal al diaconului Coresi. Numele acestui om de iniţiativă [3] este menţionat şi în Predoslovia *Cazaniei* tipărite la Braşov în anul 1581 de diaconul Coresi.

Deoarece populaţia românească din Şcheii Braşovului era într-o permanentă creştere, iar şcoala românească era frecventată de tineri nu numai din Braşov şi Ţara Bîrsei, ci din întreaga Transilvanie, la mijlocul secolului al XVIII-lea s-a resimţit nevoia măririi edificiului. Aşa după cum afirmă Andrei Bîrseanu [4], patriciatul săsesc nu vedea cu ochi buni

Scanned with OKEN Scanner



Școala românească din Șcheii Brașovului, azi muzeu

ridicarea culturală a românilor brașoveni, de aceea : „În anul 1760 se încinge o luptă între locuitorii din Șchei și magistratul Brașovului pentru clădirea cea nouă școlară pe care românii vroiau să o ridice în locul școalei celei vechi".

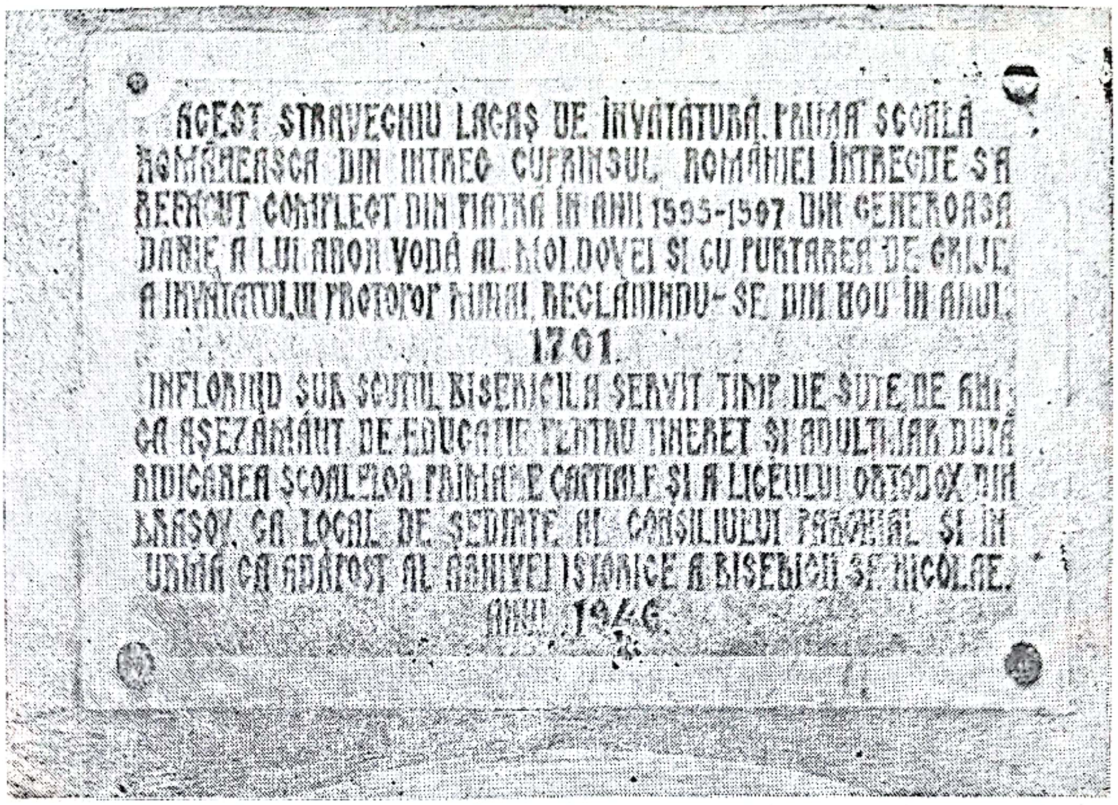
Prin rescriptul imperial din 13 aprilie 1761, românii din Șchei au obținut „cîștigarea cauzei", iar pe parterul de piatră al școlii existente au ridicat un etaj tot din piatră cu trei încăperi, clădirea școlii căpătînd forma păstrată și astăzi.

În anul 1826, obștea românească din Șcheii Brașovului a mai cumpărat pentru nevoile școlii, devenită acum neîncăpătoare, un nou edificiu și anume „Casa din deal", cunoscută sub denumirea de „Casa Ciurculeț" după numele vechiului proprietar. Începînd cu acel an, vechea școală din curtea bisericii „Sf. Nicolae" s-a mutat în noul local, dar a fost folosită în continuare și clădirea vechii școli, mai ales pentru lecțiile de muzică și cor. În „Casa Ciurculeț", școala cu cinci clase, a funcționat pînă în preajma primului război mondial.

În ceea ce privește structura vechii școli românești din Șcheii Brașovului, Andrei Bîrseanu afirmă că „ea n-a putut fi altceva, decît o școală elementară, sau cel mult o școală de dieci în care se învăța (la începutul n.n.), cititul, scrisul și cîntările bisericești... după cum erau mai toate școlile românești înființate pentru fiii de iobagi care nu puteau aspira mai mult în viața lor decît la treapta preoției și a dăscăliei" [5].

Totuși alături de muzică, se mai preda la școala din Șchei. cititul, scrisul, noțiuni de matematică, limbile slavonă, latină și greacă. Cunoașterea acestor limbi era necesară, mai ales formării viitorilor dascăli și preoți care erau și scribi la Cetate.

Scanned with OKEN Scanner



Inscripție privind ridicarea celei dintîi școli românești în Șcheii Brașovului

Cel dintîi dascăl cunoscut la școala din Șcheii Brașovului a fost un oarecare Radu, care a plecat în anul 1484, probabil la Tîrgoviște. Urmașul său, mai clar menționat în documente, este Gheorghe Grămăticul, între anii 1484—1492 [6]. În 1509 existau „cel puțin doi [dascăli] la număr și [...] grămăticul avea dubla atribuție de dascăl al școlii și cîntăreț al bisericii" [7]. În mod neîndoielnic acești doi dascăli din anul 1509 care erau și cîntăreți la biserică, au instruit pe elevii lor și în arta cîntării de strană.

Seria marilor dascăli pe care i-a avut școala românească din Șcheii Brașovului în secolul XVI o deschide dascălul Dobre și ginerele său Oprea, cel care a transcris în anul 1570 *Octoihul românesc* în al cărui epilog ne dă interesante informații despre felul cum a fost organizată școala de care ne ocupăm. De aici aflăm că școala, în acel secol, avea două secții distincte : a) un curs inferior numit școală românească, unde se preda în românește și b) un curs superior, „școală de dăscălie", destinat celor care se pregăteau pentru cariera de dascăl și cleric, unde pe lîngă limba română se învățau și alte limbi.

În Epilogul *Octoihului,* diacul Oprea ne furnizează știri și în ceea ce privește manualele folosite de elevi la acea epocă ; pentru cursul inferior se întrebuința *Întrebarea creștinească* și *Evangheliarul românesc* (1560—1561), tipărite de Coresi ; iar pentru cursul superior, *Pravila* și alte cărți slavone, latinești și românești [8].

Chiar *Octoihul* diaconului Oprea avea menirea „să fie de învățătura ucenicilor cine învață dăscălie și *să fie mai ușor spre înțeles oamenilor creștini cine cîntă*" [9] (subl. n.) În încheierea Epilogului semnează :

„Oprea diac mearșteriu școaliei românești de lîngă beseareca Șcheilor și dascăl mai mare ucenicilor cine învață pe dascăli și beseareci dentîiu".

Oprea era deci dascăl la cursul primar de unde își va fi ales pe cei mai destoinici elevi pentru a-i iniția în arta muzicii bisericești. Se vede deci o preocupare permanentă pentru instruirea elevilor în tainele muzicii. „Astfel, problema înlocuirii limbii slavone cu limba română în biserică, s-a spus (Nicolae Cartojan), că a fost și o problemă de muzică bisericească, în sensul că noile texte românești trebuiau potrivite la cîntarea veche proprie, pînă atunci, numai textelor slavone" [10]. Începutul în sensul acesta l-a făcut Coresi, pentru ca mai tîrziu în *Psaltirea* de la Tîrgoviște din 1710 că citim : „Înadinsu am pus acești doi psalmi slavonește, pentru darea îndemîna cîntării" [11].

În secolul XVII cîntarea bisericească a mai primit o carte „a cîntărilor de strană de la Paști pînă la prima duminică după Rusalii, 1694" [12], prin traducerea dascălului Alexandru Polpanu. Existența acestei traduceri ne-ar putea indica nivelul superior atins de muzica bisericească pe texte românești.

Începînd cu secolul al XVIII-lea școala din Șcheii Brașovului parcurge drumul către un învățămînt complex încadrat în sistemul „școalelor naționalicești neunite", conduse rînd pe rînd de Dimitrie Eustatievici, Radu Tempea al V-lea, iar la începutul secolului XIX de Gheorghe Haines și Moise Fulea.

Informații prețioase asupra obiectelor de învățămînt ce se predau acolo în prima jumătate a secolului XVIII, ne dă călugărul Fasching în lucrarea sa *Nova Dacia* (Cluj, 1743), dar care se bazează pe relatări aparținînd sfîrșitului secolului XVII : „Românii susțin aici o școală de cînt care nu este cu nimic mai rar în lumea noastră, pentru că dascălii își depun în această școală toată silința lor să învețe a citi și a scrie republica lor de copii între care se găsesc și bărbați și oameni însurați. Literele lor seamănă cu caracterele greco-egiptene, pe care le întrebuințează și sîrbii". Această remarcă foarte prețioasă referitoare la elevii mai vîrstnici care frecventau școala din Șcheii Brașovului, demonstrează dragostea de carte a poporului nostru. Muzica ocupa un loc însemnat în procesul de învățămînt, căci „...Partea principală a învățăturii se sfîrșește cu cîntările care imită în mare parte muzica gregoriană și hebreiască..." [13] — afirmă Fasching. Iată aici, socotim noi, o primă informație scrisă, interesantă chiar dacă discutabilă, asupra modului în care se desfășurau cursurile și asupra muzicii predate în școala din Șcheii Brașovului.

În prima perioadă ce a urmat anului 1761, întîlnim aici ca prim dascăl de cîntări pe Ion sin Radu Duma. Ion sin Radu Duma este autorul unui manuscris psaltic intitulat *Psaltichie rumânească*, încheiat în anul 1751, „care cuprinde întru sine *Anastasima cu propedia și cu tot meșteșugul, și cu Eathinale și cu Kekragare ; Stihirariu cu toate samoglasnicile praznicelor celor stăpînești și ale sfinților celor mari, care se prăznuiesc preste tot anul ; Stihirariu Penticostarului cu sărbătorile Paștelui, de la Sîmbăta lui Lazăr pînă Duminica Mare ; Catavasierul cu toate trebuincioasele cîntări ale bisericii ce se cîntă preste tot anul. Așezate cu meșteșugul Psaltichiei pre glasurile grecești, în zilele prea luminatului domn Ioan Grigore Ghica Voievod, păstorind în arhierescul scaun al*

Scanned with OKEN Scanner

Mitropoliei Pre Sfinţitul şi de Dumnezeu trimisul Kyr Neofitul, la anii de la facerea lumii 7259, iar de la Hs. 1751, luna lui august 1".

Credem că Ioan sin Radu Duma Braşoveanu a folosit această lucrare pentru a învăţa pe elevii săi de la şcoala românească din Şcheii Braşovului. Facem această afirmaţie întrucît chiar autorul are în manuscrisul său un cuvînt adresat : „Către cîntăreţii aceştii cărţi şi către celalt norod pravoslavnic". Ori, ştiut este faptul că prima menire a şcolii din Şchei a fost aceea de a pregăti cîntăreţi pentru strană, care trebuiau să cunoască cîntările necesare cultului adunate de Ioan sin Radu Duma în manuscrisul amintit.

În studiile sale, Gheorghe Ciobanu aminteşte între cei trei vestiţi melurgi români din secolul XVIII, alături de Filotei sin Agăi Jipei, Naum Rîmniceanu şi pe Ioan sin Radu Duma Braşoveanu [14].

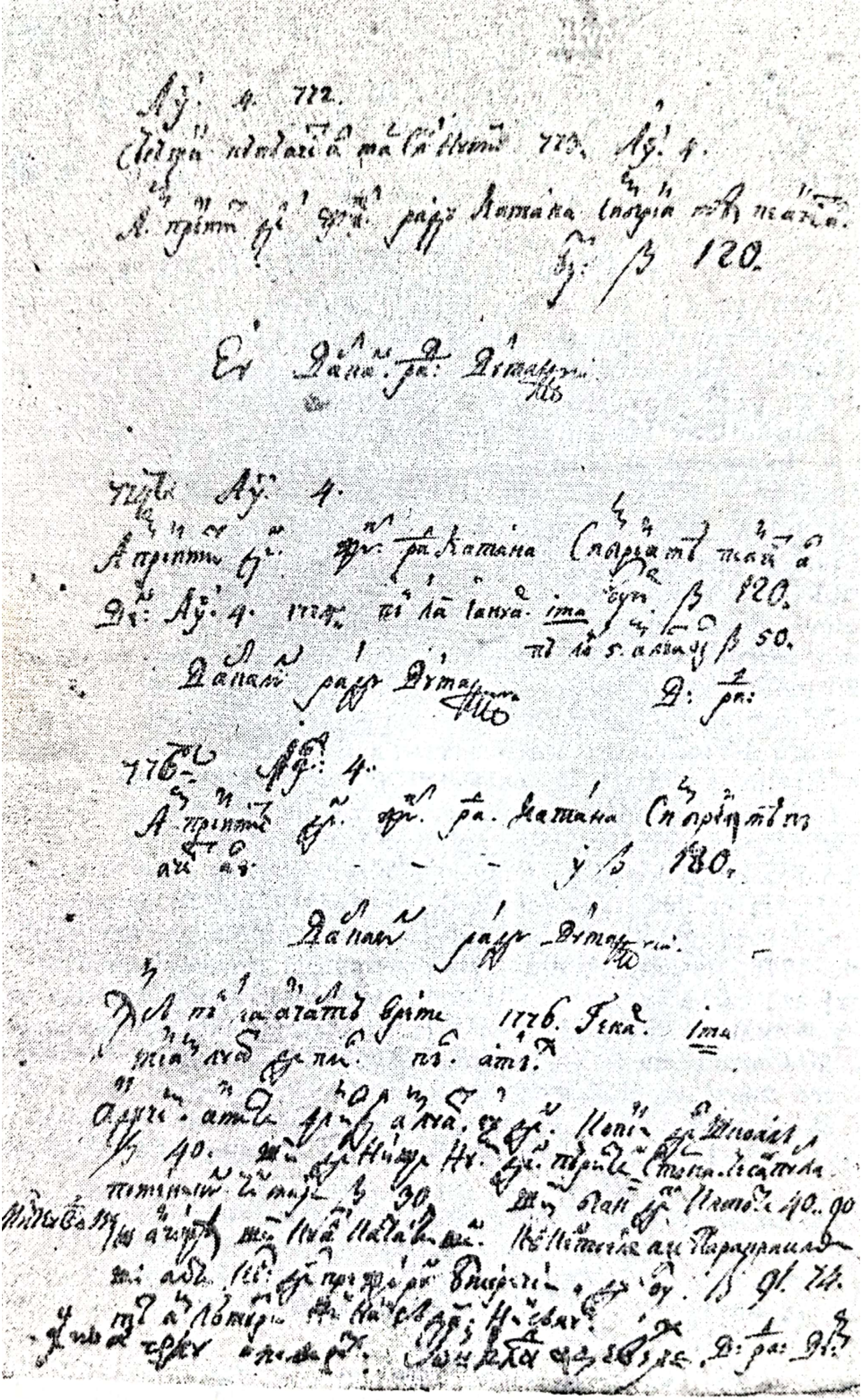
Dacă afirmaţia noastră corespunde celor arătate mai sus, înseamnă că în prima şcoală românească din Şcheii Braşovului se preda, cel puţin începînd cu anul 1759, cînd dascăl de muzică psaltică a fost numit Radu Duma, substanţiale cunostinţe muzicale, şcolile de psaltichie constituind de altfel, în veacul al XVIII-lea, singurele forme organizate de învăţămînt muzical.

Ca dascăl, Ioan sin Radu Duma Braşoveanu era plătit cu 120 de florini anual, în patru rate, precum şi cinci găleţi de grîu. Pentru învăţarea cîntărilor se mai primea separat din partea părinţilor ai căror copii erau elevi, după cum se învoiau, alte retribuţii. În *Catastiful pentru rînduiala dascălilor, 1759—1788* [15], în legătură cu aceasta se menţionează că la 20 mai 1759 s-a încheiat o înţelegere între Radu Duma şi biserică : „Catastih pentru rînduiala dascălului de cîntări, anume Ioan sin Radu Duma, care l-am aşezat întru acesta chip, pentru ca să păzească cu cîntare strana cea mare la toate cele ce se cuvine cîntăreţului si l-am tocmit să-i dăm de an lei o sută şi douăzeci şi aceşti bani să-i dăm de patru ori într-un an, iară cîţi copii vor veni să înveţe cîntări să se tocmească cu părinţii lor şi precum se vor putea aşeza să-şi ia plata dascălul de cîntări cel mai sus numit de la părinţii lor. Şi să avem a-i mai da de aici grîu găleţi cinci. Eu Ioan sin Radu Dumii am voit". La 1 ianuarie 1776, dascălul Radu Duma semnează un alt legămînt, în care se angajează ca să înveţe „...cîţi copii or veni la şcoală într-un an şi pe cei ce pot plăti şi pre cei ce nu pot. În acelaşi legămînt se prevede că pentru alte munci ce le va depune în cadrul bisericii (să fie cîntăreţ la strana cea mare, să ţină evidenţa la toate poruncile ce vor veni de la magistrat, să aibă datoria a le scrie pe toate la protocol, să ţină secretul celor auzite de la conducerea obştii) i se dă o simbrie de 200 florini ug. pe an.

Pînă la anul 1781 şcoala românească din Şcheii Braşovului a fost condusă efectiv de obştea românilor din acest cartier. După această dată, în baza edictului de toleranţă, dat de împăratul Iosif II, prin care s-a instituit un directorat al şcolilor naţionale din Transilvania, supravegherea şcolii a intrat în competenţa acestuia [16].

De la 1788 pînă la anul 1804 şcoala a întîmpinat multe greutăţi din cauza lipsei de fonduri. Dar, prin munca neobosită a directorului Radu Tempea V, situaţia se va îmbunătăţi. În urma unei adrese trimisă preoţilor şi fruntaşilor mireni de la biserica „Sf. Nicolae" în anul 1804,

Scanned with OKEN Scanner



Contractul încheiat de școala din Șcheii Brașovului cu Ion sin Radu

aceştia îşi recunosc greşeala şi hotărăsc să înfiinţeze o „şcoală capitală cu trei clase“ [17]. Dar observăm că şcoala n-a avut un caracter permanent, cu un regulament bine definit şi aceasta din cauză că profesorii nu puteau fi plătiţi în mod onorabil. În anul 1804 au fost numiţi trei dascăl : Ioan Barac, Mihail Munteanu şi dascălul al treilea, care trebuia să predea pe lîngă alte materii şi cîntările bisericeşti, Zaharia Duma, fiul preotului Gheorghe Duma [18]. Dar, nici rînduiala aceasta n-a ţinut mult timp. La 16 decembrie 1805, directorul Tempea mustra pe curatorii bisericii că au lăsat să se strice rînduiala din anul trecut.

Demn de menţionat este şi faptul că în 1803, Gheorghe Haines, fostul preot la biserica grecească şi apoi administrator protopopesc al Braşovului, a vrut să deschisă o şcoală teologico-pedagogică într-o clădire nouă. Dar Tempea s-a ridicat împotriva acestui plan, căci el însuşi intenţiona să ţină în şcoala de la biserica „Sf. Nicolae“, „un curs al învăţăturii normalicești pentru candidaţii de dăscălie, preoţie şi cantorie“. În acest scop, dădu la 4 noiembrie 1803, dispoziţie să se amenajeze sălile de la parter ale şcolii „ca între acelea să poată trăbălui învăţătura diecilor celor mulţi la număr“ [20]. Desigur, dacă acest plan s-ar fi realizat ar fi adus mult folos celor care ar fi urmat la o asemenea şcoală şi de cîştigat ar fi avut şi muzica ca materie de bază în învăţămîntul teologic.

Ca director al şcoalelor din Transilvania, după Tempea, în anul 1808 este numit Gheorghe Haines, iar în anul 1810 Moise Fulea. Acesta din urmă face un apel către curatorii şi obştea de la biserica „Sf. Nicolae“ să adune un ajutor pentru şcoală [21].

În 6 noiembrie 1817 s-a numit ca dascăl, Simion Jinariu, căruia i se plătea pe an 600 florini cu obligaţia „ca să ţie şi slujba cantoriei în strana al doilea“ [22]. Socotim că acesta va fi fost şi profesor de muzică.

În anul 1826, pe seama şcolii, se cumpără casa din deal de lîngă moară, fostă mai înainte a fraţilor Ciurculeţ. Aci s-a mutat şcoala, încă din anul 1826, „folosindu-se însă şi de aici înainte din cînd în cînd şi odăile de jos din şcoala cea veche [23]. Credem că nu greşim afirmînd că învăţămîntul muzical şi repetiţiile pentru cor se vor fi făcut în continuare tot la vechea şcoală, în sălile de la parter. Ne bazăm pe o tradiţie temeinică, care atestă ca profesor de psaltichie în anul 1828, aici, pe Anton Pann.

Anton Pann, care după cît se ştie, a vizitat Braşovul în trei rînduri (1821, 1828, 1850), a fost cîntăreţ la ctitoria voievodală din Şchei. Pe lîngă această misiune, aşa precum am mai arătat, tradiţia locală îl atestă şi ca profesor de psaltică la şcoala din Schei în anul 1828. Numai aşa se poate explica faptul că azi, unei săli de clasă de la parterul muzeului i s-a dat numele *Sala Anton Pann — 1828—1829.*

Despre grija deosebită şi marele rol didactico-muzical ce l-a jucat Anton Pann la şcoala din Şcheii Braşovului ne vorbesc un număr însemnat de scrisori, scrise după anul 1850, cînd el se afla la Bucureşti. Astfel, în scrisoarea din 18 ianuarie 1875 a lui George Ucenescu, adresată Comitetului parohial al bisericii „Sf. Nicolae“ din Şchei, se dau preţioase informaţii : „La un prînz şi o cină dată în onoarea domniei sale, la prea onoratul părinte protodiacon Iosif Barac, unde a fost nu număr frumos de reprezentanţi, acolo a propus D. Pann ca întru procurarea cîn-

Scanned with OKEN Scanner

Psaltul George Ucenescu (1830—1896)
Tablou în Muzeul culturii româneşti
în Şcheii Braşovului

tăreţilor doriţi să binevoiască Onor Reprezentaţia a alege din sînul său doi-trei tineri mai crescuţi, care au aplicare la studiul cîntărilor, şi acei tineri tot în ziua aceasta să i se dea domniei sale ca să le examineze vocea, apoi să-i trimită pe aceştia la Bucureşti sub îngrijirea şi îndrumarea domniei sale..." [24].

În alte trei scrisori, adresate de Anton Pann „Reprezentaţiei" din Şcheii Braşovului, se vede preocuparea specială pentru prosperarea învăţămîntului muzical braşovean, pe care îl dorea ridicat la cel mai înalt grad de organizare. Din scrisoarea datată cu 9 ianuarie 1852 se desprinde intenţia obştei româneşti din Şchei privind formarea lui George Ucenescu ca psalt, precum şi asentimentul deplin al lui Anton Pann : „Domnilor Dumneavoastră chibzuind despre folosul naţiunii române din Ardeal, aţi trimis un tînăr chiar din sînul Patriei dumneavoastră, ca să desăvîrşească ştiinţa meşteşugului cîntărilor bisericeşti, ca viind la întoarcerea sa să poată fi vrednic de a ţine locul unui profesor perfect şi să predea ştiinţele sale altor tineri şi să scoateţi cîntăreţi buni din sînul Patriei, fără să aveţi trebuinţă a vă ruga de toţi proştii şi rău năraviţii de prin alte părţi că nici un învăţat nu-şi lasă ţara lui să alerge în alte

Psaltul George Ucenescu (1830—1896)
Tablou în Muzeul culturii românești
în Șcheii Brașovului

tăreților doriți să binevoiască Onor Reprezentația a alege din sînul său doi-trei tineri mai crescuți, care au aplicare la studiul cîntărilor, și acei tineri tot în ziua aceasta să i se dea domniei sale ca să le examineze vocea, apoi să-i trimită pe aceștia la București sub îngrijirea și îndrumarea domniei sale..." [24].

În alte trei scrisori, adresate de Anton Pann „Reprezentației" din Șcheii Brașovului, se vede preocuparea specială pentru prosperarea învățămîntului muzical brașovean, pe care îl dorea ridicat la cel mai înalt grad de organizare. Din scrisoarea datată cu 9 ianuarie 1852 se desprinde intenția obștei românești din Șchei privind formarea lui George Ucenescu ca psalt, precum și asentimentul deplin al lui Anton Pann : „Domnilor Dumneavoastră chibzuind despre folosul națiunii române din Ardeal, ați trimis un tînăr chiar din sînul Patriei dumneavoastră, ca să desăvîrșească știința meșteșugului cîntărilor bisericești, ca viind la întoarcerea sa să poată fi vrednic de a ține locul unui profesor perfect și să predea științele sale altor tineri și să scoateți cîntăreți buni din sînul Patriei, fără să aveți trebuință a vă ruga de toți proștii și rău nărăviții de prin alte părți că nici un învățat nu-și lasă țara lui să alerge în alte

Scanned with OKEN Scanner

părți pentru că este de toți îmbrățișat, ci vine acela care au cercat toate bisericile și izgonit fiind de năravuri rele loc nu-și mai găsește și prin urmare neputînd prinde rădăcină nici de la dumneavoastră, totdeauna ați fost siliți a căuta alții. De aceasta dar ca să scăpați nu puteți în alt chip, decît în felul de ați chibzuit.

Studentul dar pe care l-ați trimis cu numele Gheorghe Ucenescu, a urmat foarte bine lecțiile sale, dar însă nu a putut desăvîrși într-un an pe cît cere trebuința, și prin urmare trebuie să mai șeadă un an încă, ca să-și dobîndească un Atestat vrednic de toată lauda, ca unul ce este meșter, învață chiar de la mine, care mă cunoaște toată națiunea română; eu vorbesc ca să nu fiu micșorat nici în Ardeal că n-am putut desăvîrși un student de care aveți trebuință și nici nu-i dau Atestat pînă nu va urma și la lecțiile care îi mai trebuiește, vă poftesc ca să fie și cu voia dumneavoastră..." [25].

În scrisoarea din 12 aprilie 1853, după ce Anton Pann recomandă foarte frumos pe George Ucenescu, în continuare afirmă : „La venirea mea am lăsat la părintele protopop Ioan Popazu, zece trupuri de cărți, fiecare trup cuprinde 9 bucăți : aceste cărți acum neapărat vă trebuiește *pentru copii să învețe a vă cînta în biserică*" [26].

Peste cîteva luni în scrisoarea din 15 noiembrie 1853, Anton Pann referindu-se din nou la cărțile lăsate, adaugă : „Am auzit că ați ales din școlari și i-ați pus la învățătura acestei arte și îmi pare bine că prin prilejul acesta v-ați îmbunătățit podoaba sfintelor biserici și vă veți face o eternă pomenire în tot Ardealul.

Aș vrea să știu însă că acești scolari pe ce cărți pot să învețe, că cărțile ce le-am lăsat pentru cîțiva inși și prin urmare folosul o să fie puțin și bătaia de cap a profesorului iar zadarnică, fiindcă fiecare școlar neapărat cere ca să aibă cartea sa înaintea ochilor, ca tot meseriașul instrumentul în mîna sa. Pentru care eu din parte-mi prezentez cincizeci bucăți Basuri sau Gramatică Muzicească ca să înlesnească deocamdată greutățile la această întreprindere, puindu-mă și pe mine fundator acestei școli și cînd veți binevoi veți trimite a le lua, decît vă rog ca să nu întîrziați pentru acele opt trupuri de cărți ce sînt lăsate la dumneavoastră ori în ce chip, fiind al dumneavoastră. Prea plecat, Anton Pann" [27].

După o perioadă de aproape trei ani, de studii la București, la Anton Pann, în 1853 George Ucenescu se reîntoarce la Brașov, unde „este numit psalt la biserica „Sf. Nicolae" și profesor de cîntare divină și externă la școlile primare și gimnaziale românești" [28]. În 1888, vestitul psalt își încheie activitatea didactică o dată cu înlocuirea muzicii bisericești din școală, cu muzica vocală. Pînă la sfîrșitul vieții sale (1896), George Ucenescu rămîne titularul stranei principale de la biserica „Sf. Nicolae" din Șcheii Brașovului.

În domeniul învățămîntului muzical, George Ucenescu a depus toate eforturile pentru promovarea artei muzicale la prima școală românească din Șcheii Brașovului. Se poate spune, pe bună dreptate, că George Ucenescu a fost acela care a pregătit terenul și atmosfera dezvoltării de mai tîrziu a muzicii ca obiect de studiu de sine stătător. El poate fi socotit ctitorul învățămîntului muzical românesc din Brașov.

Scanned with OKEN Scanner

Prea Onorabila Eforia!

La multu stimata hartia a Prea Onorabilei Eforii din 19. Septemv. anul curgatoriu No 119. viu cu cea mai adanca reverintia a respunde, cum că eu, cu iubitoriu de prosperarea Scólelor nóstre si doritoriu, de ase infientia unu Coru de Musica vocala dintre elevii Gimnasiului si Scólei normale, ce avemu, si totu de odata ca unul, carele in postulu meu de Psaltu deşi ma luptu cu greutatile vietiuirii pentru salariulu celu putinu, ce'l tragu dela Beserica Sf. Nicolau, totusi nu vreau sa fiu nefolositoriu Scólei nóstre; ci cadindu in prejuditiulu, care mi aduce cu sine trebuintia, a se detrage din plata de Una suta fiorini v.a. pe annu, care o aveam pana acum dela Prea Onorabila Eforia pentru propunerea Musicii Besericesci la Scóla nóstra, sunt gata cu tóta buna vointia a servi in aceiasi calitate [illegible] si pe langa Cincidieci de fiorini v.a; ba inca dorescu a participa si la infiintiandulu Coru de Musica vocala [illegible], ca asia sa potu aduce si eu o mica jertfa pe altarulu Besericii si Scólei nóstre.

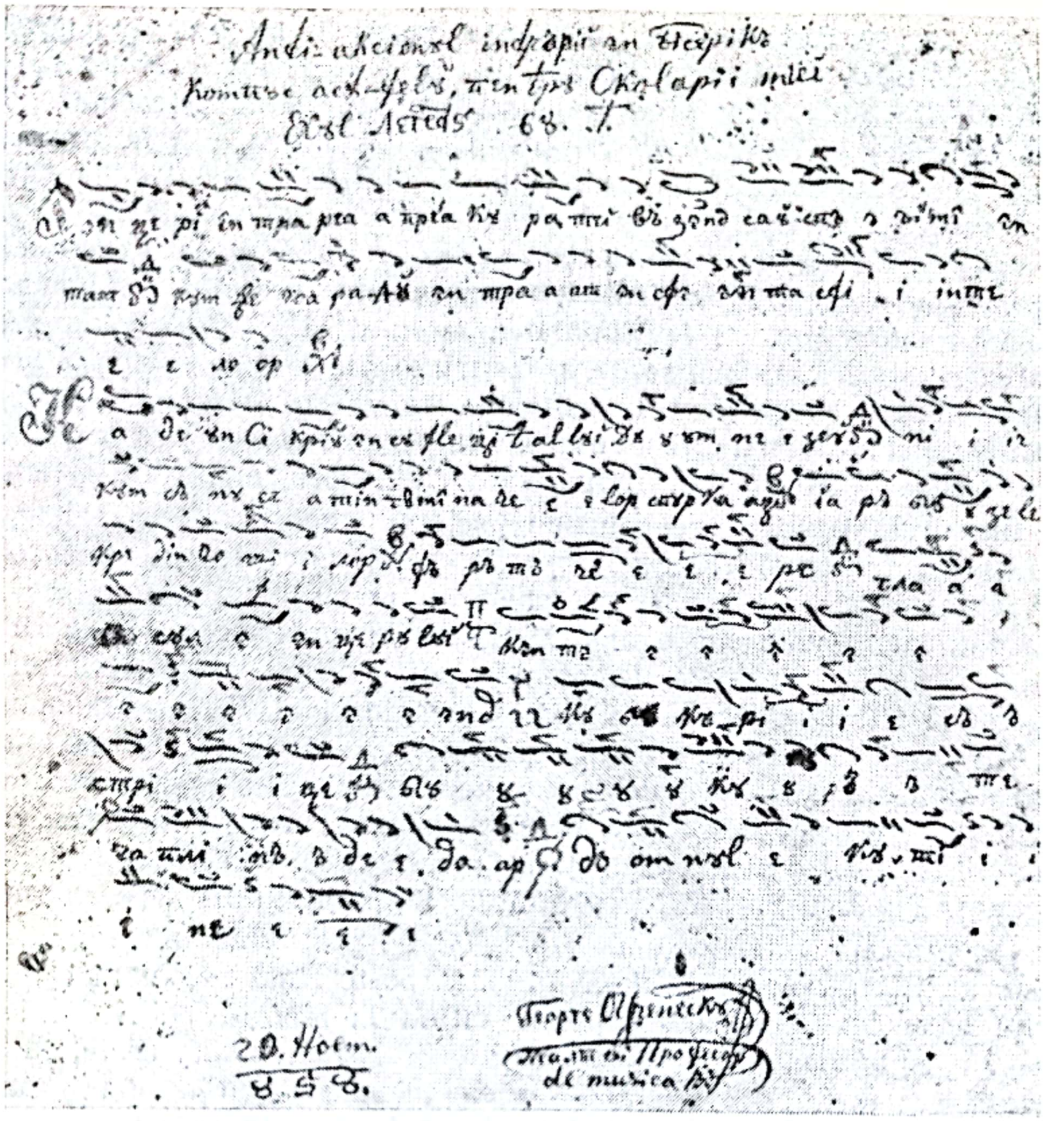
Pe langa care cu tota respectulu suntu
al Prea Onorabilei Eforii

plecatu servu

22 7bre.
1866
Brasiovu.

Georgi Ucenicescu
Psaltu Besericii Santului Nicolau

George Ucenescu solicitînd postul de „dascăl în muzica vocală“ la școala românească din Brașov. Arhivele Statului Brașov. Fondul Eforiei școalelor, Dosar nr. 127, f. 6



George Ucenescu compune muzică psaltică pentru elevii săi

Din „Contractul" lui Ucenescu cu „Reprezentaţia" bisericii din Şchei, precum şi din alte documente, se desprind numeroase idei cu privire atît la viaţa muzicală din sudul Transilvaniei la începutul secolului al XIX-lea, dar şi cu privire, în special, la interesul dovedit în acel timp pentru muzica psaltică. Astfel, din documentele studiate de noi se reţine că muzica psaltică a fost cultivată de elevii lui Ucenescu în multe localităţi transilvănene ca de exemplu la : Budila, Ghimbav, Tărlungeni, Turcheş, Făgăraş [29].

Preocuparea lui George Ucenescu pentru învăţarea muzicii atît la şcoala românească din Şchei, cît şi la Gimnaziul din Braşov, se vede din cîteva însemnări ale sale, pe unele cărţi de cult. Astfel, în *„Mineiul lunii lui august"*, tipărit în timpul lui Alexandru Ipsilanti de către episcopul Filaret al Rîmnicului, la anul 1780, pe paginile de la sfîrşit, numerotate, citim următoarele : „Antiaxionul Adormirei Maicii Domnului, scurtat *pentru şcolarii mei* (subl. n.) la anul 1856, în 30 iulie, George Ucenescu, psalt, elevul D.A. Pann" [30].

Că George Ucenescu era un valoros dascăl de muzică, cu metodă de predare avansată şi totodată recunoscută, ne-o confirmă şi directorul său, Gavril Munteanu, care pentru acei ani menţionează următoarele : „Psaltichia (melodia) se propune de D. Gheorghe Ucenescu, atît la gimnazişti, cît şi la cei elementari, după o sistemă atît de metodică încît merită a se lăţi de comun..."[31]. Lucrarea lui Ucenescu rămasă în manuscris şi cunoscută sub denumirea de *Tractatu teoretico-practicu de musica ecclesiastica gr. orientală*, o cercetăm astăzi nu numai pentru caracterul său metodic privind predarea muzicii la jumătatea seolului al XIX-lea ci şi pentru valoarea ei istorică şi documentară, pentru ştirile despre existenţa şi răspîndirea muzicii psaltice în Transilvania, în veacul trecut. Cu Ucenescu se încheie aici în Şcheii Braşovului un important capitol al învăţămîntului muzical psaltic, o pagină luminoasă a vieţii noastre cultural-artistice.[32]

Însuşirea şi practicarea muzicii psaltice a continuat pe meleagurile braşovene, într-o mai redusă proporţie, pînă către începutul secolului XX[33]. Printre cele din urmă însemnări cu privire la problema ce ne-a preocupat, menţionăm că pe una din lucrările muzicale aflate la Biblioteca din Schei se păstrează următoarea notă edificatoare : „Psalmul 145 prelucrat şi ritmat de Ştefan Popescu pe glasul al V-lea. Transpus pe note lineare de dr. Sterie Stinghe, profesor Braşov[33], iar ca un omagiu adus renumitului psalt şi folclorist român Anton Pann, şi el braşovean cîndva, s-a organizat la Braşov, la 29 septembrie 1927, reuniunea cîntăreţilor bisericeşti din întreaga ţară, manifestare comemorativă prezidată de I. Popescu-Pasărea, preşedintele asociaţiunii în acea vreme" [34].

Cît priveşte persistenţa acestei şcoli de psaltichie în Transilvania, a păstrării şi cultivării sale de-a lungul a peste cinci secole în cele mai diferite localităţi, Gheorghe Ciobanu citînd la rîndu-i pe N. Sulică şi I. Bogdan, subliniază : „Dacă la Braşov, în 1570, exista şcoală, la care «meşteriu» şi protopsalt era acel Oprea, trebuie să admitem că muzica se învăţa în mod temeinic. Neîndoielnic că la această şcoală nu învăţau numai ucenicii din Braşov şi împrejurimi, ci şi din celelalte părţi ale Transilvaniei. Într-o şcoală ortodoxă, care trebuie să se fi aflat în contact strîns cu Ţara Românească, cum dovedesc strînsele legături economice, nu se poate să se fi predat şi învăţat decît aceeaşi muzică de origine bizantină" [35].

Chiar dacă în melodica acestei arte tradiţionale transilvănene deosebim astăzi, în general, influenţe felurite, aceasta datorîndu-se în special unirii cu Roma, în 1701, a unei părţi a românilor din aceste ţinuturi şi apoi trecerii acestora sub jurisdicţia Bisericii sîrbeşti, „părţile sudtransilvănene — mai ales Braşovul şi împrejurimile au păstrat totuşi legăturile cu Ţara Românească, aşa încît aici se cîntă şi în prezent ca la Bucureşti" [36].

Aducînd în actualitate acest important capitol de învăţămînt muzical românesc, autorii socotesc că au realizat o modestă contribuţie privitoare la drumul parcurs de şcoala şi dascălii de psaltichie din Şcheii Braşovului în atmosfera generală de încurajare a muzicii româneşti în Transilvania veacurilor din urmă.

Scanned with OKEN Scanner

NOTE

[1] În Muzeul bisericii „Sf. Nicolae" există o piatră funerară din anul 1477, care ne vorbeşte de un oarecare popa Costea, denotînd existenţa unei bisericuţe de lemn înaintea celei de piatră.

[2] Stinghe, Sterie — *Documente privitoare la trecutul românilor din Schei (1700—1795)*. vol. V., Braşov, 1906, p. 177. Dacă din 1761 scădem 266 de ani, aflăm anul 1495 ca început al şcolii româneşti din Şcheii Braşovului.

[3] Cf. Mureşianu, A. A. — *Clădirea şcolii româneşti din Braşov de către popa Mihai în anul 1597*. Braşov, 1927, p. 224.

[4] Bîrseanu, Andrei — *Istoria şcoalelor centrale române, gr. or. din Braşov*. Braşov, 1902, p. 6—7.

[5] *Ibidem*, p. 5.

[6] Borzea, Stela — *Prima şcoală românească de pe întregul cuprins al ţării. Şcoala românească din Şcheii Braşovului*. Lucrare în manuscris.

[7] Sulică, Nicolae — *Minunata Cetate a Braşovului*, Braşov, 1943, p. 16.

[8] *Ibidem*, p. 25.

[9] Albu, Nicolae — *Istoria învăţămîntului românesc din Transilvania pînă la 1800*, Blaj, 1944, p. 88.

[10] Bianu, Ioan şi Simionescu, Dan — *Bibliografia românească veche, 1508—1830*, Vol. IV, Bucureşti, Ed. Acad. Române, 1944, p. XI.

[11] *Ibidem*, p. 38. Este vorba de psalmii 134 şi 135.

[12] Baicu, Cornel — *Consideraţii asupra materiilor predate la şcoala din Şchei*, Lucrare în manuscris, p. 5.

[13] Această informaţie preţioasă aparţine călugărului iezuit Fasching. Noi am citat după Andrei Bîrseanu — *Op. cit.*, p. 4. Vezi şi A. A. Mureşianu — *Op. cit.*, p. 217. Pentru conformitate redăm şi textul latin : *„Summa perdiscendae doctrinae cantum absolvitur, qui magna exporte gregorianum ac hebraeum tonum imitatur"*, A. A. Mureşianu — *Op. cit.*, p. 217, nota 2.

[14] Vezi : Ciobanu, Gheorghe — *Manuscrisele psaltice româneşti din secolul XVIII*. În : *Glasul Bisericii*, Bucureşti, 23, nr. 11—12, 1967, p. 1099 ; Sebastian Barbu Bucur — *Monumente muzicale — Filotei sin Agăi Jipei, prima psaltichie românească cunoscută, pînă acum*. În : *Studii de muzicologie*, vol. VI., Bucureşti, Ed. muzicală, p. 101. Idem — *Ioan sin Radului Duma Braşoveanu*, în acest volum.

[15] Arhiva Bisericii „Sf. Nicolae", *Protocolul nr. 58* ; Vezi şi Bîrseanu, A. — *Op. cit.*, Anexa de la p. 12 A, Anexa IV, p. 15 A.

[16] Borzea, Stela — *Op. cit.*, p. 10.

[17] *Ibidem*, p. 11.

[18] Bîrseanu, Andrei — *Op. cit.*, Anexa XXV, p. 28 A.

[19] Nicolae, Albu — *Op. cit.*, p. 102.

[20] *Ibidem*, p. 102.

[21] Bîrseanu, Andrei — *Op. cit.* Anexa XXX, p. 38 A.

[22] *Ibidem*, Anexa XXXII, p. 43 A.

[23] *Ibidem*, p. 17.

[24] Arhiva ... Fondul George Ucenescu, Scrisoarea din 18 ianuarie 1875.

[25] Arhiva ... Fondul Anton Pann, Document nr. 1871/1852. Fragmente din aceste scrisori au apărut şi în : Zinveliu-Donea, Gemma — *Anii de ucenicie muzicală reflectaţi în corespondenţa lui Anton Pann şi George Ucenescu*. In : *Studii de muzicologie*, vol. VII, Bucureşti, Editura muzicală, 1970, p. 207.

Scanned with OKEN Scanner

[26] Arhiva .... Doc. nr. 1912/1853.

[27] Arhiva ... Doc. nr. 1934/1853.

[28] Alexe, Gheorghe — *Un preţios manuscris psaltic: Tractatu teoretico-practicu de musica ecclesiastica gr. orientală.* În: *Mitropolia Olteniei,* Râmnicul Vîlcea, 6, nr. 10—12, 1956, p. 69.

[29] Arhiva ... Vezi mapa George Ucenescu.

[30] Arhiva ... Fond „manuscrise", nr. 912.

[31] *A cincea programă a gimnaziului cu I-IV clase române de religiune ortodoxă orientală în Braşov pe anul 1863—1864,* Sibiu, 1964, p. 32. Apud: Alexe, Gheorghe, *Op. cit.,* p. 689.

[32] Popescu, Ioan G. — *Învăţămîntul muzical în biserica ortodoxă de la începuturi pînă în secolul al XVIII-lea inclusiv.* În: *Biserica ortodoxă română,* Bucureşti, nr. 9—10, sept. 1969, p. 1040.

[33] Biblioteca Muzeului din Şcheii Braşovului. Mapa cu diferite lucrări muzicale aparţinînd compozitorilor: George Dima, Timotei Popovici, I. Costescu, Nicolae Oancea etc.

[34] Catrina, Constantin şi Manolache, Mihai — *Muzica psaltică românească în Biblioteca Muzeului din Şcheii Braşovului.* În: *Studii şi cercetări de istoria artei* — seria: teatru, muzică, cinematografie, Bucureşti, 19, nr. 1, 1972, p. 39; Gazeta Transilvaniei, an XC, nr. 99, 1927, miercuri 28 septembrie, p. 2.

[35] Ciobanu, Gheorghe — *Muzica bisericească la români.* În: *Biserica ortodoxă română,* Bucureşti, 90, nr. 1—2, 1972, p .186.

[36] *Lucr. cit.*

Scanned with OKEN Scanner

Sebastian Barbu Bucur

Ioan sin Radului Duma Braşoveanu

Familia Duma din Braşov în secolul al XVIII-lea şi primul deceniu al secolului al XIX-lea, este o familie aproape numai de cîntăreţi* de strană şi dascăli de şcoală, cu o temeinică tradiţie cărturărească [1].

Doi din dinastia Dumeştilor — dascălii Ioan şi Radu — au avut un rol deosebit de însemnat în viaţa românilor din Braşov.

Activitatea literară a celui din urmă, cercetată fiind mai îndeaproape, este mai bine cunoscută. Referindu-se la acesta, un contemporan ne relatează că „neavînd parte de preoţie — murindu-i soţia şi recăsătorindu-se — a rămas dascăl şi cîntăreţ la biserica Sf. Nicolae din Braşov" şi că „fiind cu mare osîrdie şi avînd mare dar [...] multe cărţi au tălmăcit de pe limba latinească, grecească şi sîrbească pe limba românească" [2].

În studiul de faţă vom analiza opera muzicală a lui Ioan Duma — necercetată pînă în prezent — iar activitatea sa literară, fiind urmărită deja în trecut de diferiţi biografi [3], o vom relata doar succint.

Din faptul că într-un manuscris al său miscelaneu cu cuprins dogmatic [4] se semnează : „Ioan sin Radul Duma 1716 August dni", D. Furtună [5] a dedus că ar fi fiul cunoscutului dascăl şi scriitor braşovean cu acest nume din a II-a jumătate a secolului XVIII despre care am amintit mai sus. Aserţiunea nu se poate susţine întrucît Ioan Duma trăieşte cu cel puţin un sfert de veac înaintea lui Radu Duma, precedîndu-l în slujba de cîntăreţ al bisericii Sf. Nicolae din Scheii Braşovului ; în timp ce Ioan este angajat ca dascăl la şcoală — după cum vom vedea — la 1759, Radu este angajat ca dascăl „adjunct" abia în anul 1772 (ianuarie), iar în 1776 (februarie) e numit dascăl plin în locul lui Ioan Duma şi

Scanned with OKEN Scanner

funcţionează pînă la 10 mai 1790 [6], cînd îl găsim pentru ultima dată, semnat ca martor la dăruirea unei cărţi : „Cîntăreţu bisericii ot Braşov“ [7].

Într-o însemnare făcută la 1795 pe un manuscris [8], un „Dumitru cîntăreţu“ spune că este „fiul dascălului Radu ce au fost la Braşov“. Pe acest Dumitru, Candid C. Muşlea l-a identificat ca „fiu al Radului snă popa Dimitrie Duma“, născut la 5 octombrie 1777 [9].

Al. Lepădatu [10] presupune, pe bună dreptate, că Ioan este fiul fostului gociman (Gottesmann-epitrop) al Bisericii din Schei, Radu Duma care — alături de Radu Tempea cronicarul şi de gocimanii Petru şi Radu Pădureanu — îndeplinise între anii 1723—1740 multe şi importante misiuni de ordin spiritual şi material pe lîngă diferiţi episcopi ortodocşi şi generali austrieci în folosul românilor braşoveni [11]. Deci acest Radu Duma a avut doi fii, pe Ioan de care ne ocupăm, şi pe Dimitrie preotul, tatăl lui Radu Duma, dascălul şi scriitorul de mai tîrziu.

Avînd o astfel de poziţie socială Radu gocimanul se străduieşte să dea fiilor săi o cultură aleasă, trimiţîndu-i în Ţara Românească cu care românii din Braşov aveau de veacuri cele mai strînse relaţii comerciale şi culturale.

Din manuscrisul român nr. 4305 de la Biblioteca Academiei R. S. România, aflăm că Ioan Duma şi-a făcut educaţia în Bucureşti unde face şcoala, avînd ca dascăl de muzichie pe Şărban şi însuşindu-şi o frumoasă cultură muzicală.

La sfîrşitul manuscrisului sînt scrise nişte „Tropare pentru ucenici“ — care apăruseră şi la Filotei, adăugate mai tîrziu de altă mînă (f. 258^{v}) — înaintea cărora Duma (f. 339^{r-v}) scrie : „Cuvintele sînt aşezate, de întîiul Cîntăreţ al meu D. Şărban“. Insemnarea lui Duma este foarte importantă ea dezvăluindu-ne mai multe lucruri şi anume :

a) ne spune mai întîi că Şărban funcţiona ca dascăl la şcoala de psaltichie* din Bucureşti pe vremea Mitropolitului* Ungro-Vlahiei Neofit Cretanul (1738—1754) ;

b) ne spune apoi că primul profesor de muzică psaltică al lui Ioan Duma a fost Şărban „Protopsaltul Ţării Româneşti“ de la care învăţase şi Constantin „Ftori psalt“ şi despre care Gh. Ciobanu afirmă că : „Singurul lucru care se cunoaşte este că trăia prin 1735 [12]“ ;

c) însemnarea este importantă şi pentru faptul că ea permite presupunerea că Şărban preda ucenicilor psaltichia şi după manuscrisul lui Filotei, fiind probabil singurul în limba română, fapt pentru care elevul său Duma îl va copia în întregime ;

d) şi în fine pentru faptul că ne sugerează ideea că Şărban l-a cunoscut personal pe Filotei fiindu-i poate chiar ucenic. Astfel o atît de scurtă însemnare face legătura între cele mai proeminente personalităţi ale psaltichiei româneşti timp de peste un secol : Filotei (1713), Şărban (1735), Duma (1751—1775) şi Constantin (1767) de la care Macarie ieromonanul (1770—1836) va învăţa „Catavasiile Stîlpărilor“, compunere a lui Şărban [13].

Înarmat cu o temeinică cultură muzicală, teologică şi filologică, Ioan sin Radul Duma Braşoveanu se întoarce la Braşov unde pe lîngă alte preocupări cărturăreşti promovează şi cultivă muzica psaltică în calitate de dascăl de şcoală şi cîntăreţ de strană, pînă în anul 1775, an după care nu mai avem nici o ştire despre el.

Scanned with OKEN Scanner

În anul 1759 Ioan Duma este angajat ca dascăl de cîntări la „şcoala cea nouă“ a bisericii Sf. Nicolae din Schei, cum reiese din „Catastiful pentru rînduiala dascălilor“, din care vedem că la 20 mai 1759 — cînd se face tocmeala între el şi reprezentanţii Bisericii — este aşezat „Dascăl de cîntări să păzească cu cîntare strana cea mare la toate cele ce să cuvine cîntăreţului“ fiind plătit cu 120 lei pe an, „iar cîţi copii vor veni ca să înveţe cîntări, să se tocmească cu părinţii lor şi precum se vor putea aşeza (învoi) să-şi ia plata dascălul de cîntări cel mai sus numit de la părinţii lor“. Patru zile mai tîrziu, Duma scrie pe acelaşi act : „Anul 1759 mai 24. Am venit aici în Braşov şi s-au făcut aşezămîntul cel următori după cum se vede înainte cum au fost tocmeală pă an. Eu Ioan sin Radul Dumii am voit“ [14]. La 24 August acelaşi an el scrie din nou în catastif : „Am luat florinţi 40, bani 80 pă trei luni“ semnînd : „Ioan D/uma/ C/întăre/ţ“ [15].

Ca dascăl de strană la biserica Sf. Nicolae din Şchei, mai funcţionau în 1760—1763, Gheorghe Radovici—Chifes şi Gheorghe dascălul [16], iar ca ajutor al lui Duma la şcoala de pe lîngă biserică este angajat în anul 1761 „jumătate de dascăl“ (învăţător adjunct) Radu Tempea (1741—1781). Începînd cu 10 Noiembrie 1768 pe lîngă dascălul principal Ioan Duma întîlnim şi pe dascălul grec Ienache care învăţa copiii greceşte : Octoihul, Psaltirea şi Gramatica, avînd la 1777 27 de şcolari [17]. Între 6 mai 1771—6 mai 1775, cîntăreţ adjunct funcţionează „Dascălul Ioniţă“ după cum vedem din „Catastiful pentru rînduiala dascălilor“, iar la 4 August 1772 întîlnim în acelaşi Catastif ca dascăl de şcoală, adjunct al lui Ioan Duma, pe nepotul său Radu Duma scriitorul, fiului namesnicului Dimitrie care la 4 August 1773 scrie : „Să se ştie că [...] am primit [...] simbriă mea pă acest an, Ung. fl. 120. Eu dascăl Radu Duma“ [18].

În anul 1775, cînd „leafa i se ridică la 45 fl.“ [19] îl găsim pe Ioan Duma pentru ultima dată consemnat ceea ce-l determină pe N. Albu [20] să afirme că Ioan Duma a murit în acel an.

Activitatea lui Ioan Duma este continuată de nepotul său Radu Duma care între anii 1772—1776 era cîntăreţ şi dascăl adjunct şi care la 1 ianuarie 1776 luîndu-i locul, încheie contract cu obştea să înveţe „căţi copii oar veni la şcoală într-un an şi pre cei ce pot plăti şi pre cei ce nu pot... şi să aib a ţinea strana cea mare“ [21].

Prin remarcabila sa activitate de dascăl de şcoală, cîntăreţ de strană şi scriitor, Ioan sin Radul Duma Braşoveanu se înscrie între precursorii de seamă ai culturii noastre româneşti.

*

În timpul şederii la Bucureşti, Ioan Duma a scris o voluminoasă *Psaltichie românească* la 1 august 1751 pe vremea domnitorului Ioan Grigorie Ghica voevod şi a Mitropolitului Neofit şi care ca şi aceea a lui Filotei sin Agăi Jipei — din cauza vitregiei vremurilor — a rămas în manuscris, primele cărţi de acest fel fiind tipărite abia peste 7 decenii de către Macarie Ieromonahul*[22].

A doua lucrare a lui Ioan Duma scrisă de data aceasta la Braşov în 1761 este : *Teologia Sfinţilor părinţi*, un volum miscelaneu cuprinzînd mai multe cazanii — printre care una interesantă, împotriva calvinilor şi luteranilor — şi mai ales chestiuni privitoare la deosebirile dogmatice

Scanned with OKEN Scanner

ce făceau obiectul unor discuţii aprinse între cele două Biserici — Catolică şi Ortodoxă — dispute ce au preocupat pe Braşoveni în lupta lor împotriva unirii cu Biserica Romei, aproape întreg veacul al XVIII-lea[23].

Ceea ce-l dezvăluie pe Ioan Duma ca un adevărat cărturar este traducerea cărţii *Mîngîiere sau Urmarea lui Hristos* de Toma Hemerken (de Kempis) pe care o sfîrşeşte la 8 aprilie 1774, cînd însemnează : „Tălmăcitu-s-au şi s-au scris această carte prea minunată şi folositoare de suflet, după limba greacă în limba noastră românească", iscălindu-se la sfîrşit „Ioan Duma Cîntăreţu Stefanopolitis din Transilvania...". Cartea numită în originalul latin *De imitatione Christi,* este acum pentru prima dată tradusă în limba română, a doua traducere fiind cea a lui Samuil Micu Clain.

De la Ioan Duma ni se păstrează din această vreme şi o copie de pe traducerea : „Tîlcuirea lui Andrei — arhiepiscopul * Chesariei Capadochiei — la Apocalipsul Sf. Ioan Bogoslovul", tradus din slavoneşte la 1704 — din dorinţa mitropolitului Ungro-Vlahiei, Teodosie Vestemeanul — de învăţatul episcop* şi dascăl, Damaschin al Buzăului [24].

*

Psaltichia românească de care ne ocupăm, unul din cele mai frumoase exemplare de acest fel ce ni s-a păstrat din secolul al XVIII-lea, provine din biblioteca mitropolitului Iosif Naniescu.

În predoslovia* : „către cîntăreţii aceştii cărţi şi către celălalt norod pravoslavnic", mai bogat argumentată decît cea a lui Filotei, şi pe care o reproducem în întregime (Anexa nr. 1), autorul arată importanţa şi necesitatea cîntării psaltice în limba română, demonstrînd cu texte din Noul Testament ideea că fiecare popor creştin poate cînta în limba sa „pentru că iaste mai de folos fieştecărui neam creştinescu a cînta şi a săruta pre limba sa decît pre limba altuia, pe care n-o înţelege".

După cum vedem, acţiunea de „românire" a cîntărilor, începută pe la jumătatea secolului al XVIII-lea prin traducerea cărţilor de strană în limba română şi intensificată la începutul secolului al XVIII-lea pe vremea lui Constantin Brîncoveanu de către Filotei sin Agăi Jipei — care pentru prima dată traduce, adaptează, prelucrează sau creează muzică psaltică în limba română — este continuată la jumătatea secolului al XVIII-lea de Ioan sin Radului Duma Braşoveanu.

Politica fanariotă nu a împiedicat desfăşurarea acţiunii de „românire" a cîntărilor, a ridicat însă tot felul de greutăţi în calea traducerii din greceşte, mergînd pînă la defăimarea limbii române, cum vedem din această prefaţă a lui Ioan Duma, unde autorul combate cu vehemenţă pe acei care „defaimă şi hulescu limba noastră cea românească, zicînd că iaste grozavă şi necuviincioasă".

După prefaţă urmează 34 de stihuri (Anexa nr. 1) dintre care 28 sînt copiate identic din manuscrisul lui Filotei sin Agăi Jipei [25], adresate „Cinstiţilor musicotaţi" care subliniază acelaşi lucru :

„Că iată s-au tălmăcit, spre al vostru folos,
Care cu nevoinţă de pe grecie s-au scos,
Prin cuvinte rumâneşti şi prin glasuri greceşti,
Inima şi sufletul să ţi le îndulceşti".

Scanned with OKEN Scanner

După stihul 24 la Filotei mai urmează un număr de 16 stihuri pentru Constantin Brîncoveanu, în timp ce Duma după 4 stihuri originale încheie. Al. Lapedatu, neştiind că aceste stihuri sînt ale lui Filotei le atribuie lui Ioan Duma care, zice el „avea o deosebită predilecţie pentru stihuire întrucît toate manuscrisele rămase de la el — afară de traducerea lui Toma de Kempis pe care n-am văzut-o — cuprind la sfîrşit stihuri originale“ [26].

Manuscrisul aflat în Biblioteca Academiei Române, Secţia Carte-Rară, sub cota nr. 4305, copertat în format octav şi conţinînd 339 file (678 pagini), este scris frumos, clar şi îngrijit, titlurile, chenarele şi iniţialele fiind ornate cu negru şi cu roşu, iar autorii, indicaţiile de glas, mărturiile, ftoralele şi semnele chironomice cu roşu. Sînt goale filele 7^{v} ; 8^{r-v} ; 56^{v} ; 267^{r} — 271^{v} ; 307^{v}—310^{v} ; 340^{r-v}, iar un număr de 37 file goale de la sfîrşitul manuscrisului sînt tăiate de la cotor. Pe filele 141^{v} (ultimele 3 rînduri), 216^{r}—266^{v}, şi 300^{v}—307^{v}, lipseşte tot ceea ce Duma de obicei scrie cu roşu : titlurile, literele mari iniţiale de la începutul fiecărei cîntări, *mărturiile, ftoralele,* iar din semnele chironomice lipsesc *gorgoanele.*

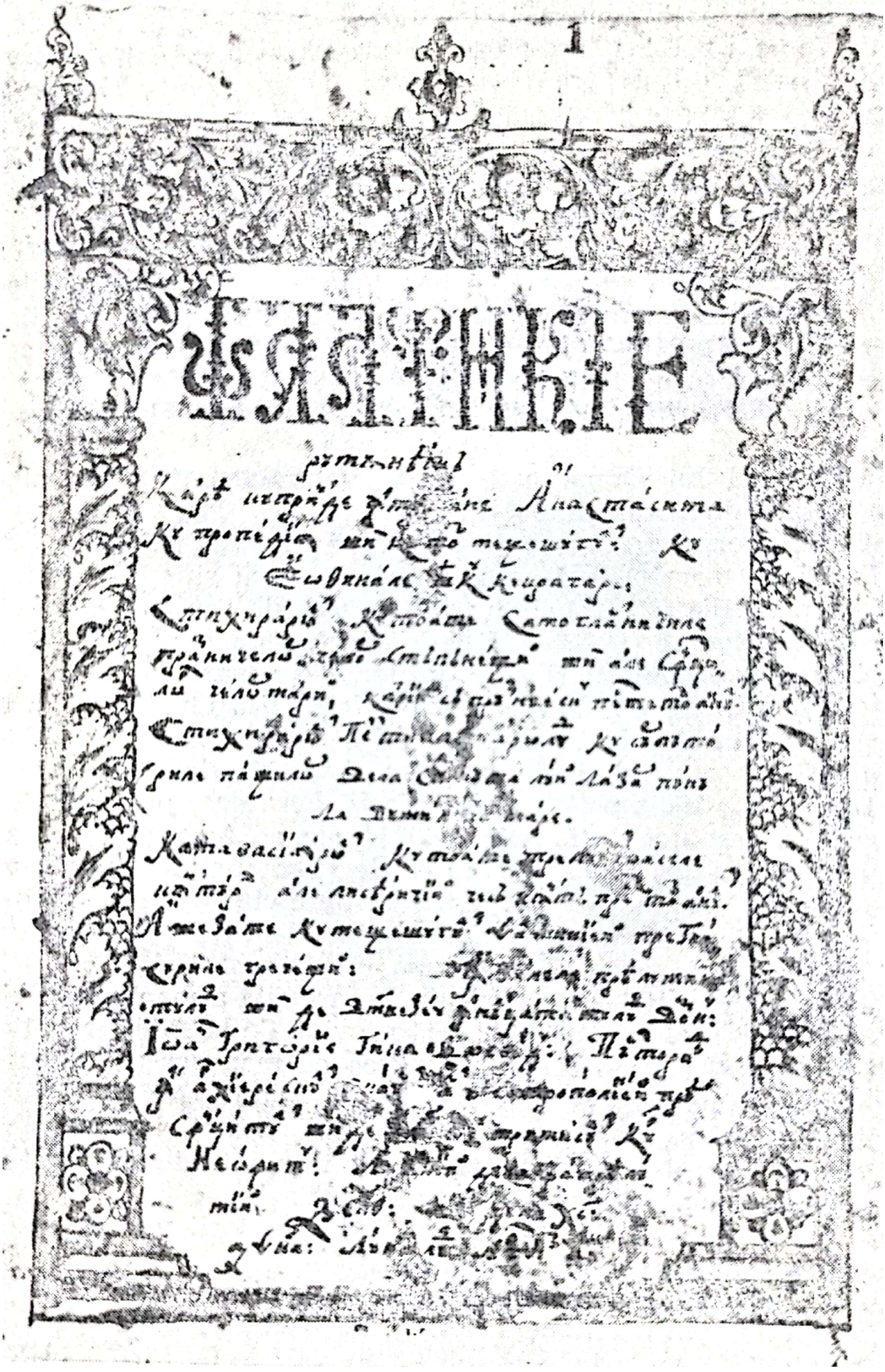
Manuscrisul lui Duma este foarte voluminos (678 p.) cuprinzînd aproape toate slujbele din timpul anului.

Într-un chenar frumos cu flori negre şi roşii (f. 1—2) este scris titlul „*Psaltichie românească* carea cuprinde întru sine : *Anastasima** (f. 9^{r}—13^{v}) cu propedia (4^{r}—7^{r}) şi cu tot meşteşugul, cu *eothinale* (f. 46^{r}—52^{r}) şi cu *checragare** (f. 52^{v}—55^{r}) : *Stihirariul* cu toate samoglasnicele* praznicelor celor stăpîneşti şi ale sfinţilor celor mari, carii să prăznuesc preste tot anul (f. 57^{r}—170^{r}) ; *Stih/ir/ariul Penticostarului* cu sărbătorile Paştilor de la Sîmbăta lui Lazăr pînă la Duminica mare (f. 170^{r}—196^{v}), *Catavasierul* cu toate trebuincioasele cîntări ale bisericii ce se cîntă preste tot anul (f. 275^{r}—300^{r}) *polieleie, doxologii, heruvice, pricesne* (f. 300^{v}—321^{v}) *irmoase veselitoare* (f. 321^{v}—339^{v})“ etc. ; „Aşezate cu meşteşugul Psaltichiei pre glasurile greceşti, în zilele prea luminatului Domn Ioan Grigorie Ghica Voevod, păstorind în arhierescul scaun al Mitropoliei prea sfinţintul şi de Dumnezeu trimisul chir Neofit, la anii de la facerea lumii 7259, iar de la Hristos 1751 luna lui August 1 dni“.

Pecetea mitropoliei imprimată pe fiecare filă a manuscrisului — un fel de „ex libris“ al vremii şi faptul că provine de la Administraţia Casei Bisericii [27], ar putea duce la presupunerea că manuscrisul a fost copiat din îndemnul şi pentru Mitropolitul Ungro-Vlahiei Neofit, poate chiar la reşedinţa acestuia. Sistemul de notaţie din această psaltichie este cel cucuzelian, iar textul cîntărilor este redat într-o traducere poetică frumoasă care s-a menţinut în cărţile de cult pînă azi.

Un număr restrîns de 160 cîntări, indică autorii muzicii sau textului, marea majoritate neavînd nici o indicaţie.

Autorii muzicii şi textului din manuscrisul lui Duma sînt aceeaşi din cel al lui Filotei şi anume : Andrei Piru ($f. 60^{r}$, 138^{r}) ; Andrei Jerlimitul ($f. 66^{r}$, 81^{r}) ; Andrei Criteanul — sec. VIII — ($f. 139^{r-v}$, 141^{r}, 154^{r}) ; Anatolie (76^{v}, 80^{v}, 85^{v}, 87^{v}, 92^{r}, 112^{v}, 114^{v}, 116^{r}, 124^{r}, 125^{v} 127^{r}, 128^{r}, 131^{v}, 137^{v}, 139^{r}, 159^{r}, 168^{r} ; Arsenie ($f. 157^{v}$) ; Cucuzel — muzica (300^{r}), Casia Călugăriţa — nobilă şi învăţată, sec. IX — ($f. 153^{v}$) ; Cosma Monahul — sec. VIII — ($f. 94^{v}$, 157^{v}, 158^{r}, 183^{v}) ; Apopei Damian Vatopedeanul



(f. 328r); Efrem Carias (f. 83r) ; Filotei [sin Agăi Jipei] (f. 281r-285v — 32 de stihiri) 339v; Gherman (f. 60r, 70v, 77v, 87r, 106r, 111r—v, 115v, 129r, 130r, 131r—v, 132r, 134v, 138v); Gherman — patriarhul, + 740 (f. 63v, 135v, 168v); Gheorghe Sicheliotul (f. 76r) ; Gheorghe al Nicomidiei — sec. X (f. 90r) ; Ioan Glikéos cel dulce — muzica — (f. 46v) ; Hrisafi — muzica — (f. 311r—v, 312r, 322v, 333r) ; Hrisafi, Manuil, (f. 76v) — şi cuvinte şi muzica — (311r-313v — 7 cîntări, 314r-316r — 7 cîntări) ; Ion monah — unul şi acelaşi cu Ioan Damaschin, + 754 — (f. 59r—v, 79v, 108r, 109r, 110v, 123v, 137v, 141v, 142v, 150r, 156r, 167v, 170r) ; Leon Despotul — + 916 — (f. 68r), Leon Maiostorul — unul şi acelaşi cu Leon Despotul (f. 90v, 91v) ; Koroni (f. 300r) ; Kiprian (f. 67r, 81v, 96v) ; Neon Patron — este Ghermanos episcopul de Patrasul nou — (f. 315v, 232v) ; Nil Santopol — din Xantopol — (f. 324v) ; Ştefan Aghiopolitul (f. 60v) ; Serghie — un monah din Ierusalim, sec. IX — (f. 65r, 91v) ; Simion Studitul — sec. IX, discipolul lui Teodor Studitul, + 826 — (f. 69v) ; Studitul — doar Teodor era supranumit Studitul — (f. 82r, 86r, 126v) ; Sofronie — patriarhul Ierusalimului în anii 634-644 — (f. 102v, 117r); Sikeot (f. 126r); Şer Serban (f. 339r—v — 4 tropare) ; Theofan Măturisitorul — + 845 — (f. 67r, 71r, 94r, 125r, 163v) ; Vizanti — Vizantie sau Bizant — (f. 75v, 116r, 122r, 125v, 148r, 151v, 157r, 161v, 166v) ; Vasile Monahul (f. 116r) ; Balasu, Balasie sau Valasie preotul — cîntăreţ la Biserica Sfînta Sofia din Constantinopol — (f. 313v—r).

Pentru a putea face un studiu comparat între cele două psaltichii, a lui Filotei şi a lui Duma, în scopul stabilirii asemănărilor şi deosebirilor dintre cele două manuscrise, am alcătuit un tablou sinoptic al cuprinsului lor, cu rubricile : titlul cărţii sau al ciclului de cîntări, numele sărbătorii sau al cîntării respective, autorul, glasul, fol. la Filotei, fol. la Duma, observaţii (v. Anexa nr. II).

Ordinea cîntărilor este diferită la cei doi autori, astfel :

La *Filotei : Catavasierul* (f. 8r — 67v) ; *Teoreticonul* (f. 68r — 70v) ; *Anastasima* (f. 71r — 113r) ; *Antologhionul** (f. 114r — 226v) ; *Penticostarul* (f. 227r — 255v).

La *Duma* : *Teoreticonul* (f. 4r — 7r) ; *Anastasima* (f. 9r — 56r) ; *Antologhionul* (f. 57r — 170r); *Penticostarul* (f. 170r — 196v); *Triodul* (f. 197v — 266v) care lipseşte la Filotei ; *Catavasierul* (f. 272r — 339v) ;

Studiind comparativ piesă cu piesă cele două manuscrise, constatăm în primul rînd *identitatea absolută* la majoritatea cîntărilor cuprinse în cele două psaltichii.

Similitudinea manuscrisului lui Duma cu cel al lui Filotei — după care a fost copiat — este atît de mare încît la f. 335v [36] şi la f. 339v în manuscrisul lui Duma găsim pînă şi numele lui Brîncoveanu din manuscrisul lui Filotei (f. 67v şi respectiv f. 225v), cu toate că Duma îşi scrie manuscrisul pe vremea domnitorului Ioan Grigore Voievod şi a Mitropolitului Neofit.

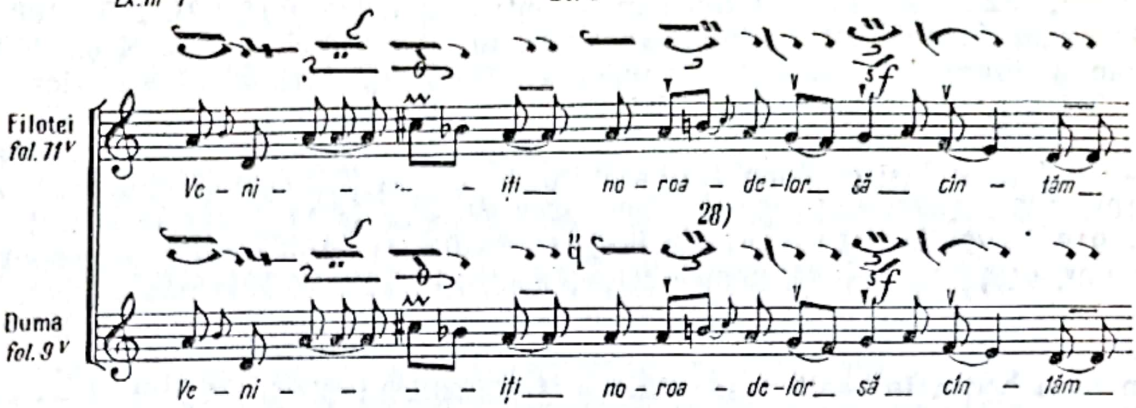
El merge uneori pînă la a copia şi inconsecvenţele sau greşelile din manuscrisul lui Filotei cum vedem de pildă în *Pentru ucenici tropare* (Filotei f. 258v ; Duma f. 339r—v) unde pe primul rînd de la primul şi al doilea tropar, a doua *antichenomă*, Duma o scrie cu negru — cum o scrie şi Filotei — şi nu cu roşu cum scrie el deobicei toate semnele *chironomice*,

Scanned with OKEN Scanner

STIHIRA III DE LA DOAMNE STRIGAT-AM

Gl. I

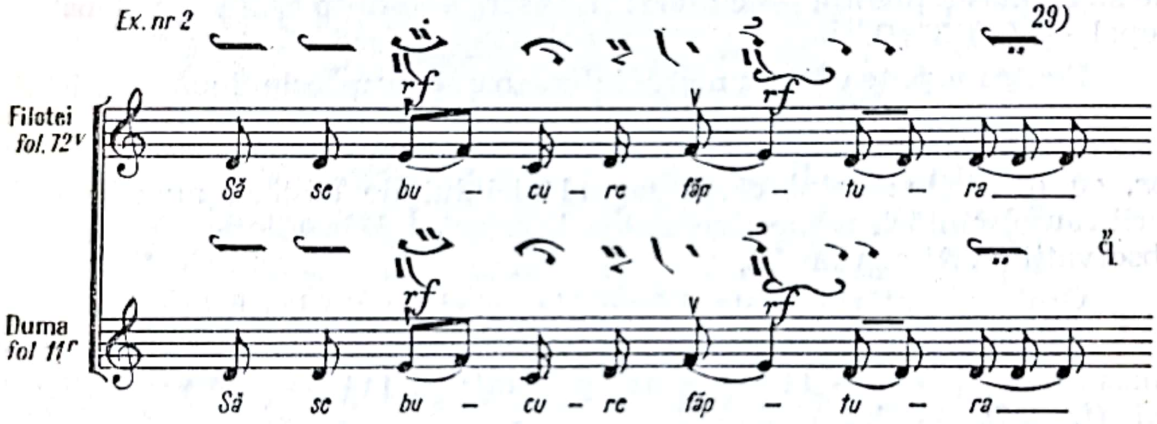
Ex. nr 1



STIHIRA II DE LA STIHOAVNĂ

Gl. I

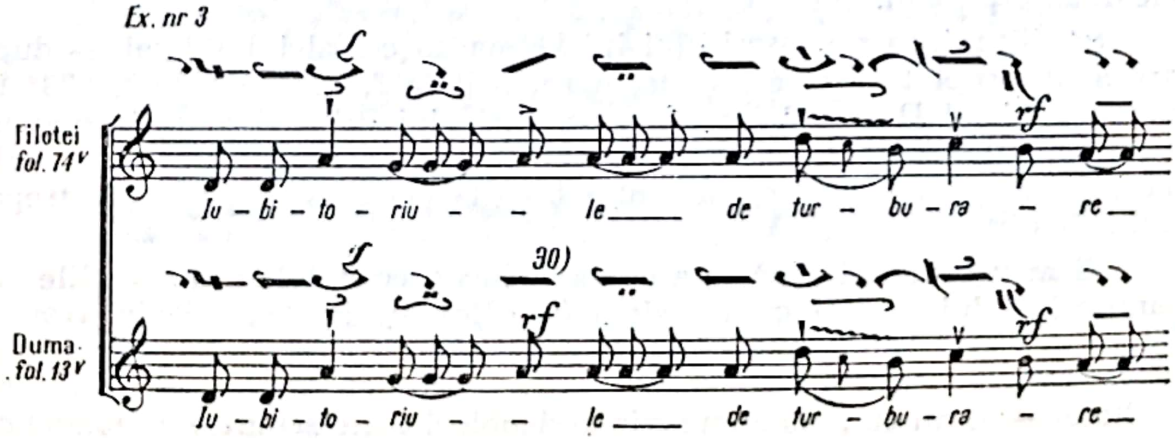
Ex. nr 2



STIHIRA VI DE LA HVALITE

Gl. I

Ex. nr 3

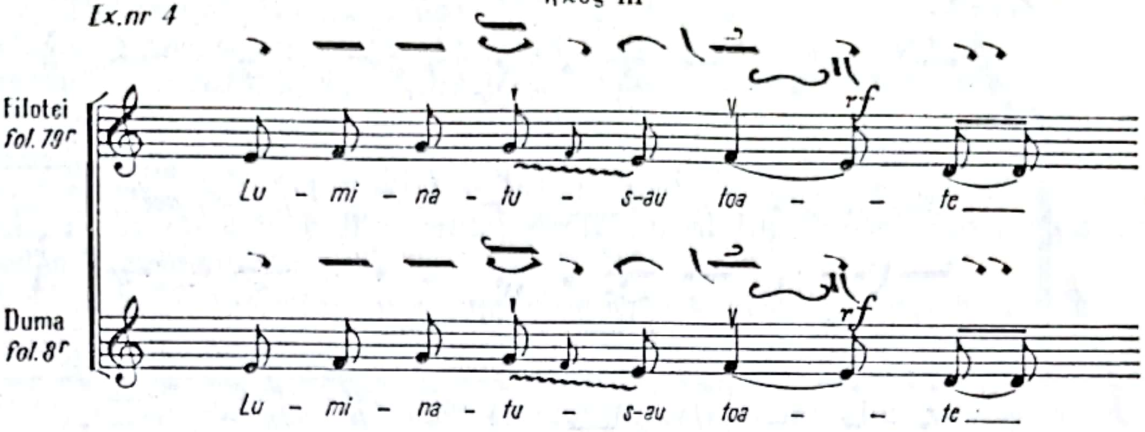


Scanned with OKEN Scanner

STIHIRA II DE LA DOAMNE, STRIGAT-AM

ἦχος III

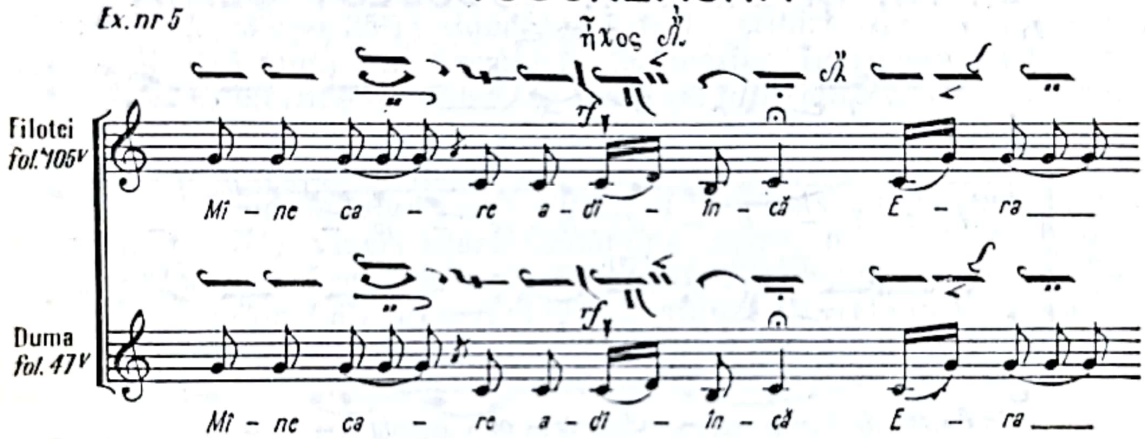
Ex.nr 4



VOSCREASNĂ

Ex.nr 5

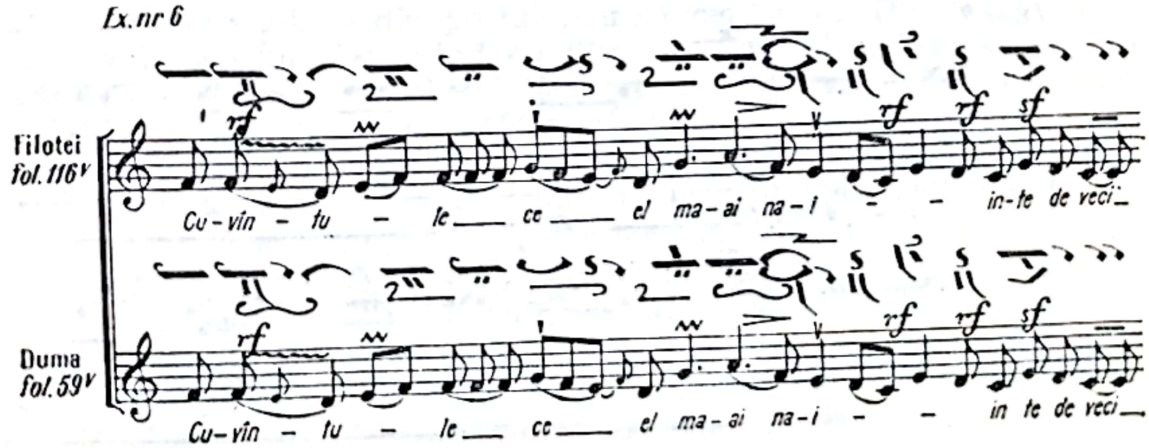
ἦχος δ΄



ÎNCEPUTUL INDICTULUI - STIHIRĂ LA HVALITE

ἦχος β΄

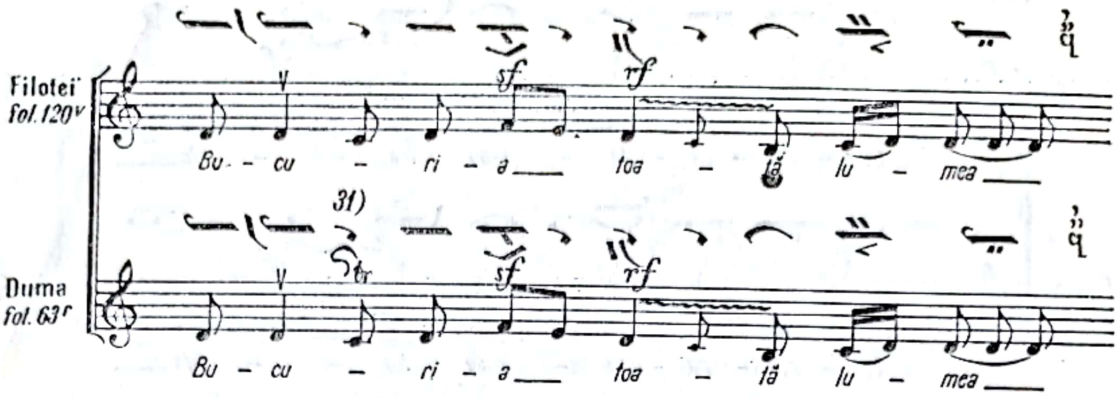
Ex.nr 6



8 SEPT.-STIHIRĂ LA STIHOAVNĂ

Ex. nr. 7

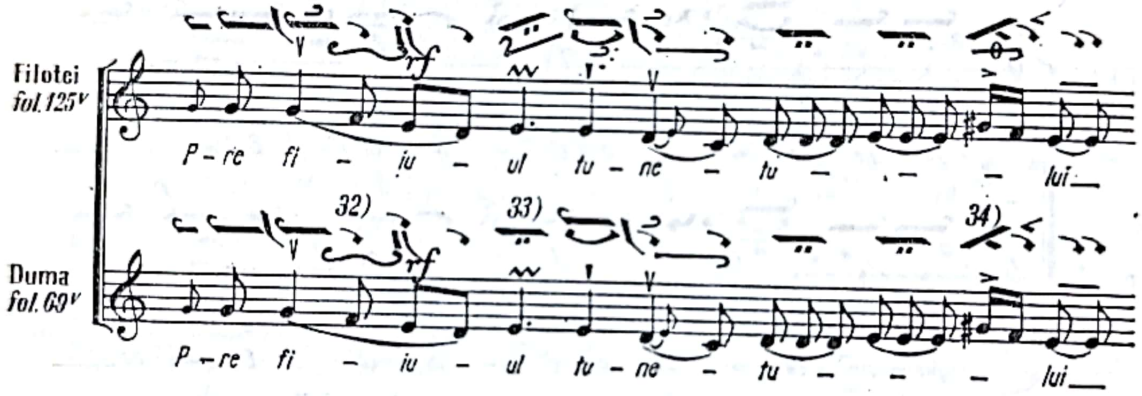
ἦχος δ΄



26 SEPT.-PRISTĂVIREA SF. AP. ȘI EV. IOAN BOGOSLOV-SLAVĂ

Ex. nr 8

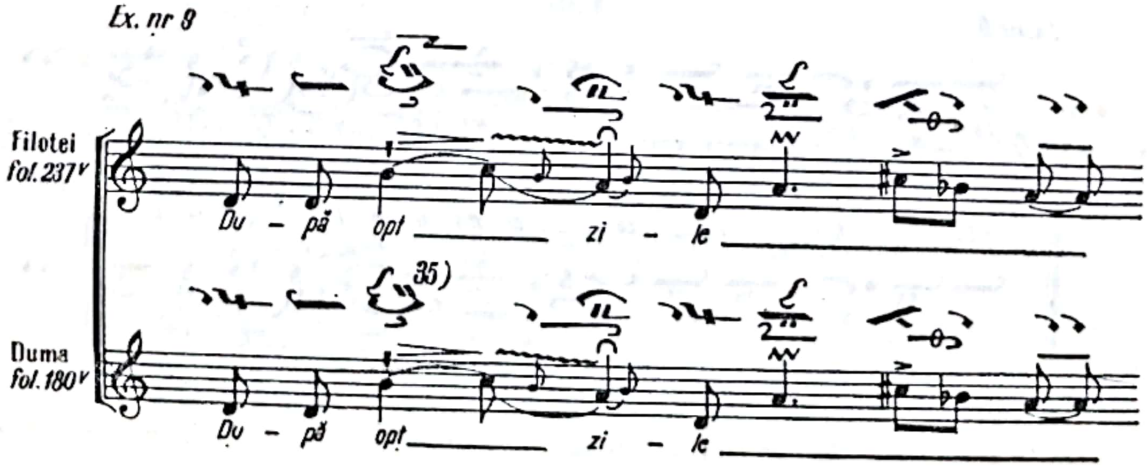
ἦχος δ΄



ÎN DUMINICA TOMEI-STIHIRĂ LA VECERNIE

ἦχος Ι

Ex. nr 9



Scanned with OKEN Scanner

iar al doilea tropar, lipsind de la Filotei un *oligon* de pe *petasti*, Duma copiază și aici identic, repetînd greșala lui Filotei [37].

Diferențele — așa cum vedem și din ex. nr. 1—9 — se mărginesc la lipsa unor semne fără importanță (la Duma mai ales) ca : *tromicon, piasmă, paraclitichi, lyghisma* etc., în genere semne *chironomice* ; Duma la copiere a omis după cum a și putut să adaoge vreunul de la sine, nealterînd prin aceasta cu nimic identitatea absolută a cîntării respective.

Între cele două psaltichii există și deosebiri în sensul că manuscrisul lui Duma este mai complet decît cel al lui Filotei, după cum vom vedea în cele ce urmează.

Titlurile părților manuscriselor diferă puțin, Duma avînd în plus *Cîntările Triodului*, la care vom reveni. La Filotei (f. 1^{r} — 3^{v}) sînt adăogate de altă mînă *Anixandarele* gl. VIII. Din *propedie* lipsește la Duma (f. 7^{r}) *roata glasurilor*. La *Stretenie** (2 februarie), lipsește de la Duma *stihira* gl. I. *Cel vechi de zile* [38] (f. 137^{v}), iar la o altă *stihiră* cu același început (f. 139^{v}), este omisă indicația : „glas V a lui Gherman". *La slava lui Bizant Dascălul* (f. 151^{v}) la Filotei (f. 207^{v}) nu scrie : *Dascălul*, iar la Duma (f. 157^{r}) este copiată greșit data, *20 iunie* în loc de *20 iulie*. La Duma (f. 175^{v}) lipsește inițiala „K" /a o oaie, iar la Filotei (f. 34^{r}— 35^{r}) *slava* și *trei stihiri* de la Vecernia* „Adormirii" (15 aug.) sînt trecute în *Catavasier*. În general la praznicile împărătești, Filotei trece *stihirile* și *slavă de la hvalite* în *Catavasier* după *Catavasiile* respective, în timp ce la Duma sînt trecute în *Antologhionul Stihirar*, la sărbătoarea respectivă. La Duma (f. 178^{r}) la slava gl. VI scrie *Astăzi atîrnă pe lemn* iar la Filotei (f. 235^{r}) *Astăzi spînzură pe lemn*. La Duma (f. 178^{r}), vineri seara săptămîna mare, mai este o *stihiră* în plus, *iar la stihira Pre tine* de la Filotei (f. 235^{r}) este trecută la *Dumineca Mironositelor*. La Duma. (f. 179^{v}). la stihira III-a de la Vecernia mare, lipsește inițiala „A" /stăzi/, iar la *Catavasiile Botezului* (f. 275^{r} — 277^{r}), sînt omise la Duma, *Condacul* și două *stihiri* (textul).

Analizînd în continuare comparat cele două manuscrise, constatăm că Filotei are în plus față de Duma, o *Doxologie* gl. V a lui *Kir Melhisedec episcopul Redesteanul* (f. 44^{v} — 45^{v}) ; iar la *Liturghia Sf. Ioan Gură de Aur* are în plus față de Duma : *Psalmul 102* — *Binecuvintează* (text numai), *Sfinte Dumnezeule* gl. II, *Cîți în Hristos* gl. I și *Crucii tale* gl. II (f. 45^{v} — 47^{v}).

Duma are în plus față de Filotei, *Triodul Stihirar* (f. 197^{r} — 266^{v}) care cuprinde slujbele din postul mare, începînd cu Dumineca Vameșului și a Fariseului și sfîrșind cu Sîmbăta Patimilor. Lipsesc aici titlul cărții și literele mari inițiale de la începutul fiecărei cîntări, iar începînd cu f. 216^{r} — 266^{v} (51 file = 102 pagini) lipsește din transcriere tot ceea ce Duma scria cu cerneală roșie și anume : titlurile, litera mare inițială de la începutul fiecărei cîntări, *mărturiile*, *ftoralele*, iar dintre semnele chironomice lipsesc *gorgoanele* ; aceasta constituie o mare pierdere, cu atît mai mult cu cît cîntările lipsind la Filotei și fiind pentru prima dată întîlnite în limba română, ele sînt pierdute pînă la găsirea unei alte copii după care să poată fi reconstituite.

Duma are de asemenea în plus față de Filotei *Polieleul Robii Domnului* (f. 300^{v} — 307^{v}) și *Doxologia*, ambele scrise — ca și o parte din

Cîntările Triodului — fără mărturii și *ftorale* și fără unele semne *chironomice.*

La f. 311[r] găsim la Duma însemnarea „*De aici începem Heruvicele lui Hrisafi scurtate de popa Filotei* pentru neputința omenească adecă pentru nezăbavă".Sînt scrise aici la Duma un număr de opt *heruvice* (f. 311[r] — 314[r]) dintre care numai cel gl. I (f. 311[r]) și cel gl. IV (f. 312[r]) le găsim la Filotei (f. 47[v] — 48[v]). Numai în glasul al VI-lea Duma nu scrie *heruvic*, notînd la f. 312[v] jos : „în locul lui VI vei cînta pre II că mai tot una este". Scrie în schimb două în glasul al VIII-lea (f. 313[r] — 314[r]).

Găsim în plus la Duma și *Pricesnele* gl. II și III (f. 314[v]) ale lui Kir Hrisafi. *priceasna* gl. IV (f. 315[v]) a lui Neon Patron precum și *pricesnele* gl. V, VII și VIII (f. 315 — 316[r]) de asemenea ale lui Kir Hrisafi, iar *stihira Musicește organe* (f. 331[v] — 332[v]) pe care o are și Filotei (f. 60[v]) este prelungită la Duma cu o pagină întreagă de *tereremuri**.

Recapitulînd, Filotei are în plus față de Duma : *Anixandarele* de la începutul manuscrisului — scrise de altă mînă ; *roata glasurilor* din *propedie ;* o *stihiră* de la *stretenie,* o *doxologie, Sfinte Dumnezeule, Cîți în Hristos* și *Crucii Tale* de la *Liturghie.*

Duma, față de Filotei are în plus : *Cîntările Triodului, Heruvicele* lui Hrisafi (gl. II ; III ; V ; VII ; VIII ; VIII) care așa cum am spus nu se găsesc în manuscrisul lui Filotei, un număr de *șase pricesne,* precum și *tereremurile* de la *stihira Musicește organe.*

Stabilind asemănările și deosebirile dintre cele două manuscrise, conchidem că Ioan Duma a cunoscut și alte manuscrise psaltice ale lui Filotei — din care a putut copia *Cîntările Triodului,* opt heruvice și nu numai pe cele două din Psaltichia lui Filotei etc. — manuscrise care nu ni s-au păstrat sau pe care încă nu le-am descoperit. Credem mai degrabă că în timpul domniilor pămîntene și mai ales în timpul secularizării averilor mînăstirești, cînd au plecat în masă din Țările Românești, călugării greci au luat cu ei și o mulțime de manuscrise psaltice românești și grecești scrise aici, printre care și pe cele ale lui Filotei. În lumina celor de mai sus, afirmația lui Gr. Poslușnicu — neluată în seamă pînă acum — că „Un exemplar — al psaltichiei lui Filotei sin Agăi Jipei — se găsește în Mănăstirea Hilindar din Muntele Athos" [39], este mai mult decît verosimilă.

Analizînd cîntările din manuscrisele lui Filotei și Duma din punct de vedere muzical, găsim :

— Cîntări în care s-a păstrat întocmai linia melodică cu care a circulat versiunea grecească a textului [40].

— Cîntări în care linia melodică este ușor adaptată la prozodia și topica limbii românești, ca în ex. nr. 4 și 5, unde constatăm o foarte bună prozodie muzicală pentru acea vreme, cîntările fiind scrise în același timp și *syntonom* (scurt, concis).

— Prescurtări ale unor cîntări grecești, pentru a corespunde necesităților slujbei bisericești românești [41], cum găsim la f. 65[v] — Filotei și f. 333[r] — Duma la care ne-am referit mai sus.

— Creații proprii cu conținut religios — cum este *Canonul Floriilor* scris „*Pre glasul cel românesc* că iaste mai lesne și mai frumos" (Filotei f. 18[v] — 24[v] ; Duma f. 281[r] — 285[v]) — și cu conținut laic, cum

este rugăciunea lui Filotei pentru Constantin Brîncoveanu (Filotei f. 255^{v}; Duma f. 339^{v}).

În ceea ce privește raportul dintre text și melodie, în manuscrisul lui Duma și recte în cel al lui Filotei, se constată unele stîngăcii explicate în parte prin topica improprie întîlnită adesea în aceste prime traduceri. Neconcordanțele sînt mai frapante în cîntările *stihirarice și irmologice* (cum vedem din exemplele nr. 2, 5, 6 și 7, pe cînd în cele *papadice* trec neobservate din cauza melismelor bogate[42] cum vedem în *Heruvicele* lui Hrisafi (V. Anexa nr. III).

Importanța psaltichiei lui Duma a reieșit credem cu prisosință din cele de mai sus, importanță subliniată de însuși autorul ei în prefață, unde cum am văzut argumentează necesitatea cîntării în limba ronâmă.

Identitatea absolută a majorității cîntărilor din cele două manuscrise duce la convingerea că Duma a cunoscut manuscrisul original al lui Filotei, sau cel puțin o copie a acestuia și că muzica psaltică din epoca lui Brîncoveanu, tradusă, adaptată, prescurtată sau creată de Filotei, a fost menținută și întrebuințată în Țara Românească cel puțin pînă la jumătatea secolului al XVIII-lea, cînd o transcrie și Duma, unele cîntări transmițîndu-se pînă la sfîrșitul secolului[43].

Manuscrisul lui Duma ne arată de asemeni că muzica lui Filotei de la începutul secolului al XVIII-lea a fost menținută și folosită nu numai în Țara Românească, ci și în Transilvania, deoarece Ioan Duma întorcîndu-se la Brașov ca dascăl de școală și cîntăreț de strană, a promovat și cultivat aceeași muzică brîncovenească pe care cu 5 decenii mai devreme, la Sîmbăta de Sus, o promovase și Bucur Grămăticul, care la anul 1704 învăța psaltichia în București la dascălul Coman, ajungînd să fie vătaf peste 50 de copii la școala de musichie a lui Constantin Brîncoveanu[44].

Manuscrisul lui Duma a îndeplinit ca și cel al lui Filotei, atît funcția didactică pentru cei ce învățau psaltichia, cît și cea de carte de strană în care psaltul găsea aproape tot ceea ce îi trebuia.

Transcriind în întregime cîntările din manuscrisul lui Ioan Duma care nu se găsesc în cel al lui Filotei, sîntem convinși că aducem un aport substanțial muzicii românești, întregind astfel — pînă la descoperirea unui alt manuscris al lui Filotei — prima psaltichie românească cunoscută pînă acum.

NOTE

[1] La 10 februarie 1811 moare ierodiaconul * Zaharia Duma fiul parohului și namesnicului Gh. Duma, ultimul din neamul Dumeștilor, care în anul 1803 fiind candidat la dăscălie se obligă a merge „necurmat în toate zilele de la orele 10—12 și 16—18 la dascălul grecesc să ia mathimă (lecție) și să învețe cîntări cu meșteșugul lor, ca să poată ține strană pă cum se cuvine" (Mușlea C. Candid. — *Biserica Sf. Nicolae din Scheii Brașovului, (1743—1837)*, vol. II, Brașov, 1946, p. 187 și 206) și care la 1804 preda la școala de la Sf. Nicolae Schei printre altele muzica psaltică

Scanned with OKEN Scanner

la cl. I cu leafa de 140 de florini (cf. Bîrseanu, Andrei — *Istoria Şcoalelor centrale române gr. or. din* Braşov, Braşov 1902, p. 13).

[2] Albu, Nicolae — *Doi cărturari braşoveni din veacul al XVIII-lea, Ioan Duma şi Radu Duma.* În: *Biserica ortodoxă română*, Bucureşti, 81, nr. 9—10, sept.-oct. 1963, p. 987; vezi şi Mureşianu, Aurel A. — *Clădirea şcoalei româneşti din Braşov de către popa Mihai în anul 1597*, Bucureşti, 1927, p. 227; şi Bîrseanu, Andrei — *Op. cit.*, p. 8.

[3] Furtună D. — *O traducere a dascălului Ardelean Ioan Duma.* În: *Revista istorică*, Bucureşti, 1, nr. 3, martie 1915; Lepedatu, Al. — *Doi cărturari braşoveni din secolul XVIII, Ioan şi Radu Duma.* În: *Biserica ortodoxă română*, Bucureşti, 39, 1915, p. 959—966.

[4] Teologia sfinţilor părinţi. Ms. rom. nr. 2467 din Biblioteca Academiei R. S. România.

[5] Furtună, D. — *Op. cit.*, p. 71. Vezi şi Iorga, N. — *Istoria literaturii române în sec. XVIII (1688—1821)*, vol. II, Bucureşti, Ed. didactică şi pedagogică, 1969, p. 324.

[6] Bîrseanu, Andrei — *Op. cit.*, p. 71 şi anexa nr. 15.

[7] Iorga, N. — *Studii şi documente*, vol. XIII, Bucureşti ,Minerva, p. 31.

[8] Ms. rom. nr. 2467, f. 121, Biblioteca Academiei R. S. România.

[9] Muşlea, Candid C. — *Op. cit.*, p. 301.

[10] Lapedatu, Al. — *Op. cit.*, p. 953—954.

[11] Muşlea, Candid C. — *Op. cit.*, vol. II, p. 27; Stînghie, Stere — *Istoria bisericii Scheilor Braşovului*, Braşov, 1899, p. 88, 119, 138; Bunea, Aurel — *Episcopii Petru Pavel şi Dionisie Novacovici*, Blaj, 1902, p. 58.

[12] Ciobanu, Gh. — *Muzica bisericească la Români.* În: *Biserica ortodoxă Română*, Bucureşti, 90. nr. 1—2, ian.-febr. 1972, p. 172.

[13] Idem — *Originea Canonului Stîlpărilor alcătuit de Dascălul Şărban.* În: *Mitropolia Olteniei*, Craiova, 22, nr. 7—8, 1970, p. 778.

[14] Catastiful pentru rînduiala dascălilor. An 1759, Mai 20, nr. x/4, din Biblioteca Bisericii, p. 1 a V. şi Bîrseanu, Andrei — *Op. cit.* Anexă X, p. 12 a, „Tocmela dascălului de cîntări Ioan sin Radu Duma".

[15] Avea deci un salariu anual de 163,20 lei. Pe ultimul pătrar al anului (Mai 1760) el scrie: „Am luat şi flor/ini/ 10 pentru 5 găiete de grîu. Dintr-acest an mi-am luat simbria". La 20 Mai 1768 scrie în loc de chitanţă: „Am primit prin mîna dumnealui chir Radului Cătana 6 /florini/ nemţeşti pentru dajdie după cum au fost legătura". (Vezi Muşlea, Candid C. — *Op. cit.*, vol. II, p. 299).

[16] *Ibidem*, p. 298.

[17] Bîrseanu, Andrei — *Op. cit.*, p. 8; Muşlea, Candid C. — *Op. cit.*, vol. II, p. 299.

[18] Bîrseanu, Andrei — *Op. cit.*, p. 8; Muşlea, Candid, C. — *Op. cit.*, vol. II, p. 300.

[19] Muşlea, Candid, C. — *Op. cit.*, vol. II, p. 299.

[20] Albu, N. — *Op. cit.*, p. 987.

[21] Pentru toate acestea avea o simbrie de 200 florini ung. pe an, fiind dator ca „la fiecare trei luni să fie gata să dea examen cu elevii săi în faţa părintelui Ştefan şi a juraţilor: Hagi Ion Grecul, Ion Vlad, Radu Cătană şi Micu Voicul (Cf. Bîrseanu, Andrei — *Op. cit.*, anexa nr. 15, p. 15 a; vezi şi Muşlea, Candid C. — *Op. cit.*, vol. II, p. 300—301).

[22] Macarie psaltul (1770—1836) publică la Viena în anul 1823, *Theoreticonu sau Privire cuprinzătoare a meşteşugului muzichiei bisericeşti, Anastasimataru*

bisericesc şi *Irmologhion sau catavasieru musicesc*, toate „după aşezămîntul sistemei cei noauă".

[23] Ms. român nr. 2467, Biblioteca Academiei R. S. România, unde la f. 120v se iscăleşte : „plecatul şi smeritul întru dascăli Ioannu snă Radul Duma 1761 August 11 dni". V. şi Albu, Nicolae — *Op. cit.*, p. 981 ; Furtună, D. — *Op. cit.*, p. 71 ; Lepădatu, Al. — *Op. cit.*, p. 956—957 ; Muşlea, Candid C. — *Op. cit.*, vol. II, p. 301.

[24] Ms. rom. nr. 2489, Biblioteca Academiei R. S. România. Titlul şi stihurile de la sfîrşitul manuscrisului sînt citate de Nicolae Iorga în *Două biblioteci de mînăstiri : Ghighiu şi Argeş*. Bucureşti, Minerva, 1904, p. 25—26 ; vezi şi Albu N. — *Op. cit.*, p. 948 ; Lapedatu, Al. — *Op. cit.*, p. 3,8.

[25] Ms. rom. nr. 61, f. 7r—v, Biblioteca Academiei R. S. România.

[26] Lapedatu, Al. — *Op. cit.*, p. 958.

[27] Pe coperta interioară de început a manuscrisului scrie : „De la Administraţia cassei bisericii cu adresa nr. 42450 din 12 sept. 1915".

[28] In ex. nr. 1 lipseşte la Duma *o clasmă*.

[29] Ex. nr. 2 este scris concis, silabic *(syntonom)*.

[30] In ex. nr. 3 la Duma este o *piasmă* iar la Filotei o *oxie*, în loc de *oligon*, ceea ce este acelaşi lucru.

[31] In ex. nr. 7 la Duma este în plus un *tromicon*.

[32] In ex. nr. 8 în loc de *lyghisma* ca la Filotei, la Duma este *Heteron parakalesma*.

[33] In ex. nr. 8 la Duma sînt scrise greşit *două chentime* în loc de *doi apli*.

[34] In ex. nr. 8 la Duma lipseşte *thematismos eso*.

[35] In ex. nr. 9 la Duma lipseşte *paraclitichi*.

[36] *Polihronii pentru Constantin Voievod*, text numai (Filotei — f. 67v şi Duma — f. 335v).

[37] Barbu Bucur, Sebastian — *Monumente muzicale. Filotei sin Agăi Jipei. Prima psaltichie românească cunoscută pînă acum*. În : *Studii de muzicologie*, vol. VI, Bucureşti, Ed. muzicală, 1970, p. 128 (anexa 4) ultimul rînd, penultima notă.

[38] Fără comparaţia dintre cele două manuscrise ar fi imposibilă transcrierea acestor *stihiri*, întrucît *ehul* este indicat la începutul primei *stihiri* care lipseşte, iar *slava* dinainte este ehul al VI-lea.

[39] Poslușnicu, Mihail Gr. — *Istoria muzicei la români*, Bucureşti, Cartea românească, 1928, p. 11, nota 2.

[40] Am dat piesele originale greceşti după care a tradus Filotei în studiul nostru *Naum Rîmniceanu*, apărut în *Studii de muzicologie*, vol. IX, Bucureşti, Ed. muzicală, 1973, p. 163, ex. muz. nr. 7 şi 8 şi p. 179, anexa nr. 1.

[41] Ciobanu, Gh. — *Muzica bisericească la români*. op. cit., p. 171.

[42] Idem. *Raportul dintre text şi melodie în muzica psaltică*. Manuscris dactilografiat, p. 6. Biblioteca Uniunii compozitorilor din R. S. România.

[43] După cum am demonstrat în studiul nostru *Naum Rîmniceanu*.

[44] Meteş, St. — *Şcolile de muzică şi cîntare bisericească din Iaşi (1558) şi Bucureşti (1711—1823) şi românii din Transilvania*. În : *Mitropolia Ardealului*, Sibiu, 10, nr. 7—8, iul.-aug. 1965, p. 515.

Scanned with OKEN Scanner

ANEXA 1

B.A.R., MS. ROM. NR. 4305, F. 1r — 3v

„Cătră cîntăreţii aceştii cărţi şi cătră celalt norod pravoslavnic. Dovediri din sfănta Scriptură cum că iaste mai de folos fieşte cărui neam creştinescu a cînta şi a săruta pre limba sa decăt prea limba altuia care nu o înţelege :

Sfîntul Apostol Pavel, la întîia poslanie cătră Corinteni cap 14 S(ti)h 6 zice : Iar acum fraţilor, de voi veni la voi grăind în limbi streine, ce voi folos voao, şi altele. Şi arăşi mai jos S(ti)h 11, zice : Iar de nu voi cunoaşte puterea glasului (carea iaste cuvîntul), fi-voi eu celui ce-m grăiaşte ca un varvar. Aşişderea şi ce îm grăiaşte mie fim-va el mie ca un varvar. Adecă el mie grăind şi el neînţelegănd. S(ti)h 13 : Pentru aceasta, cel ce grăiaşte în limbă străină, roage-să ca să le şi tălmăcească să ştie ce au zis. S(ti)h 14 : De mă voi ruga în limbă streină, d(u)hul mieu să roagă, iar mintea mea fără de roadă iaste. S(ti)h 15 : Dar cum trebuieşte ; rugamă-voiu cu d(u)hul, ruga-mă-voiu cu mintea. S(ti)h 16 : Pentrucă, de vei binecuvînta cu duhul (într-altă limbă) dară cel ce plineaşte locul celui prost, cum va zice amin, spre mulţumirea ta, de vreme ce nu ştie ce ai zis. S(ti)h 17 : Tu adecă bine mulţămeşti în limbă streină, ci celălalt neînţelegînd nu să foloseaşte. S(ti)h 18 : Mulţămesc lui D(u)mnezeu că mai vîrtos decît voi şi decît toţi grăiescu în limbi ; Ci în biserică voescu a grăi 5 cuvinte cu înţeles ca şi pre alţii să-i folosescu, decăt zeci de mii de cuvinte în limbă streină. S(ti)h 23 : Deci de să va aduna tot săborul împreună şi toţi vor grăi în limbi şi vor intra şi cei proşti şi cei necredincioşi, au nu vor zice că aţ(i) nebunit şi mai tot capul acesta pentru aceasta scrie. De unde se cunoaşte că sănt mai de folos d(u)mnezeieştile laude şi rugăciunile ceale cu înţeles decăt ceale făr de înţeles. Şi precum zice şi sfîntul Apostol Iacov, fratele Domnului : că pre cum trupul făr de suflet iaste mort şi nesimţit aşa şi ruga şi căntarea cea făr de înţeles către lauda şi cinstea lui D(u)mnezeu înaintea celor ce nu o înţeleg, moartă iaste şi nesimţită. Că au trecut lauda lui D(umne)zeu şi căntarea şi fiind închisă în limbă streină, nu ştie ce au zis nici s-au îndulcit de d(u)mnezeeştile cuvinte care sănt hrana, bucuria şi măngîierea sufletelor celor iubitoare de D(u)mnezeu. Şi alte multe mărturii spre aceasta se află în Sf(i)ntele Scripturi, carea pentru scurtaria le las. Numai puţine am a zice pentru oarii carii defaimă şi hulescu limba noastră cea rumănească, zicănd că iaste grozavă şi necuvioasă. De care lucru de vreme ce pizma nu sufere ciale de folos : unii ca aceiia bine să ştie că fieşte care om limba lui întru carea s-au născut i să pare a fi mai frumoasă şi mai lesne de căt toate limbile. Pentru că D(u)mnezeu nu caută la frumuseţia limbii, nici îi trebuiaşte aciasta ; ci la înţelesul minţii şi la umilinţa inimii : Să nu îl cinstim cu buzele şi cu limba, iar inima şi mintea să

Scanned with OKEN Scanner

rămîie deşarte şi fără de roadă : după cuvîntul sfăntului Pavel ce zice mai sus. Primiţi dar, o iubitori de dumnezeieştile laude, cinstiţi părinţi(i) şi de bun neam boiari şi aceiia ce v-a împodobit D(u)mnezeu cu vestitoarea şi de suflet folositoarea musichie, acest dar mare prin smerita osteneală a unui nevrednic şi mai mic frate al cinstei voastrei cei mari, spre a norodului rumînesc măngîiare şi cîntînd pre dînsa cu înţelegere şi cu dulciaţă sufletească lăudaţi(i) pe cel în troiţă slăvit D(u)mnezeu şi pre sf(ă)nta maica lui Dumnezeu. Şi cu smerenie va rog, ce aţ(i) afla greşit, au în cuvinte sau în glasuri, cu d(u)hul blîndeaţii îndreptaţi şi pe noi ertării ne învredniciţ(i) ca şi înşi-vă desăvîrşit ertare să luaţ(i) : că mînă păcătoasă şi minte neputincioasă, neînvăţată şi nevrednică, s-au apucat de lucrul cel vreadnic şi lăudat. Deci precum noi am nevoit de l-am aşezat după putinţă într-acelaş chip, aşa şi cinstea voastră să nu pregetaţi a învăţarea pre cîţ(i) le vor pohti. Pentru ca înmulţindu-se acest dat de D(u)mnezeu talant, împreună să ne învrednicim şi platei de la D(o)mnul şi a tot stăpînitoriul D(umne)zeu ; ca să auzim acel fericit glas, carele au zis către sluga aceiia ce luoase doi talanţi, zicînd : slugă bună şi credincioasă, spre puţin mi-ai fost credincios, spre mai multe te voi pune, intră în bucuriia D(o)mnului meu. Aceluia să cuvine toată mărirea, slava, lauda, cântarea, mare cuviinţa, putearia, stăpînirea, cinstea şi închinăciunea Tatălui şi Fiului şi sf(ă)ntului D(u)hu acum şi pururea şi în vecii vecilor amin".

„Tuturor fraţilor, smerit şi plecat : Ioan sin Radului Dumei Braşovean".

*

„Către iubitorii de Hs. cîntăreţi ai aceştii vlahomusichii şi către celalt pravoslavnic norod al ţării rumâneşti".

„O iubitorilor de Hs, cinstiţi musicotaţi
Cuvioşilor părinţ(i) şi intru Hs. fraţi
Pravoslavnice norod, limbă rumânească,
Păzită de Dumnezeu ţară creştinească
In Domnul să vă bucuraţ(i), prin Sf(ă)nta cîntare
Cu credinţă, cu nădejde, cu dragoste mare
Că iată s-au tălmăcit, spre al vostru folos,
Care cu nevoinţă de pe grecie s-au scos.
Prin cuvinte rumâneşti şi prin glasuri greceşti,
Inima şi sufletul să ţi le-ndulceşti.
Cîntînd slăvind pre D(u)mnezeu cel mare
Cu dragoste, cu frică, că e împărat mare
Şi pre Sfînta Stăpînă să o lăudaţ(i)
Cu tot feliul de cinste slavă mare să-i daţ(i)
Ca unii împărătease şi doamne cereşt(i)
Împreună cu mulţimea oştilor îngereşt(i)
Că ia tuturor iaste folositoare mare.
Acoperemînt, scăpare şi nădejde mare.
A sfintelor praznice taină să cinstiţi.
Cîntînd cu înţeleagere şi să o proslăviţi.
Pentru care dragoste vă veţi învrednici
Împărăţiei ceriului şi vă veţi îndulci.

Scanned with OKEN Scanner

În desfătăciunea raiului în veci odihnindu-vă
Cu toți sfinții împreună și veselindu-vă.
Luînd plată ostenelii voastre însutit
Pomeniți-ne și pre noi carii ne-am ostenit.
Și marele Dumnezeu să vă dăruiască
Pace sănătate întreagă și să vă spăsească.
Că a lui iaste mărirea slava și puterea
Stăpînirea, cinstea și toată ținerea.
Tatălui și Fiului și Duhului celui sfînt ;
Laudă și cântare în ceriu și pre pămînt
Acum și pururea și în veaci făr de început
Și în veacii veacilor celor fără sfîrșit
amin

Scanned with OKEN Scanner

ANEXA II

TABLOU SINOPTIC

PRIVIND CUPRINSUL MANUSCRISELOR ROMÂNEȘTI DIN B.A.R. NR. 61 ȘI 4305

Titlul cărții	Numele sărbătorii sau al cîntării respective	Autorul	Glasul	Filotei fol.	Duma fol.	Observații
*Psaltichie * rumânească*				4r	1r	Titlurile diferă puțin.
Gramatica sau Propedia	*Prefața și versurile*			4v-7v	1v-3v	La Filotei f. 1-3v sînt adăugate de altă mînă, Anixandarele - gl. 8
				68r-70v	4r-7r	La Duma f. 7r lipsește roata glasurilor.
*Anastasima **	*Stihiri (7) Slavă și acum-Vecernie*; Stihiri (4) Slavă-Stihoavnă; Stihiri (8) Slavă-Hvalite.*		*I*	71r-75r	9r-13r	
	Idem		*II*	75r-79r	13v-17v	
	Idem		*III*	79r-82r	18r-21v	
	Idem		*IV*	82v-87r	22r-27r	
	Idem		*V*	87v-92v	27r-32v	
	Idem		*VI*	92v-96v	33r-37r	
	Idem		*VII*	96v-100v	37r-41v	
	Idem		*VIII*	100v-104r	41v-46r	
	Voscresnele sau Stihirile Evangheliilor (11)	*Textul de Leon Împăratul iar muzica de Ion Glikeos*		104v-109v	46r-52r	*Duma adaogă (f. 46v): „după Ion cel Dulce".*
	*Kecragariile * (Doamne strigat-am gl. I-VIII)*		*I-VIII*	109v-112r	52v-55r	
	Stihurile de la Doamne strigat-am, Stihoavnă și Hvalite.			112r-113v	55r-56v	*numai text*
Catavasier	*Catavasii la nașterea Domnului. Totdeauna la Filotei, Hvalitele, Stihirile și Slava sînt trecute după Catavasii, pe cînd la Duma, sînt la ziua respectivă.*			8r-11v	272r-274v	*La Filotei sînt trecute aici și Hvalitele iar la Duma sînt puse la sărbătoarea respectivă.*
	Catavasii la Botezul Domnului.			11v-15r	275r-277r	*La Filotei sînt în plus aici: Condacul și două Tropare (numai text)*
	*Catavasii la Stretenia * Domnului*			15r-16v	277v-278v	

Titlul cărții	Numele sărbătorii sau al cîntării respective	Autorul	Glasul	Filotei fol.	Duma fol.	Observații
Catavasier	Catavasii la Blagovștenii* (Buna vestire)			16v-18r	278v-280r	
	La Acatist Poi unca cea cu taină și Apărătoarei Doamnă.			18r 18v	280v 281r	Originalul grecesc apare la Naum f. 31r-35v
	Catavasiile Floriilor „pre glasul cel românesc căci iaste mai lesne și mai frumos"	Filotei		18v-24v	281r-285v	Aceste catavasii au canonul întreg (32 de stihuri) La Filotei sînt și Hvalitele.
	„Iată mărele" și „Cînd slăviții ucenici" din Săptămîna mare.			24v	285v	
	Chinonic în Sîmbăta cea mare, etc.			25r	286r	
	Catavasiile Învierii			25r-29v	286r-290r	
	Slava: Ziua Învierii		V	29v-30v	290r-291r	
	Catavasiile Înălțării, Troparul și Condacul.			30v-32r	291r-292v	Troparul și Condacul numai text.
	La Sf. Troiță: Tropar, Condac, Vecernia, Hvalitele, Svetilna, Slava.			32r-33r	162v-167v	La Duma sînt la sărbătoarea respectivă.
	La Adormirea Născăt. de D-zeu: Stihiri, Slava pe 8 gl., Vecernie, Stihiră după Ev. Svetilna, Stihiri la Hvalite, Slavă, Catavasiile uspeniei.			34r-37v	292v-294v	Stihirile Hvalitelor, numai text.
	Catavasiile crucii, Svetilna, Troparul și Condacul.			38r-40r	294v-296r	La Filotei scrie: (40r) Sfîrșitul Catavasierului.
	Începutul Utreniei* - Tradicalele ἄξιον ἐστιν, etc.			40r-41v	296r-297v	Numai text.
	Evloghitariile (binecuvîntările)		V	41v-42v	297v-298r	
	Antifoanele „Din tinerețile..."		II	42r-v	298v-299r	Scrise „syntonom"
	După Ev. Pentru rugăciunile, Ușile pocăinței, etc.			43r-44r	299r-v	
	Toată suflarea	Unii zic a fi a lui Cucuzel, alții, a lui Coroni		44r	300r	La Duma scrie: facerea lui Ταξη ?

Titlul cărții	Numele sărbătorii sau al cîntării respective	Autorul	Glasul	Filotei fol.	Duma fol.	Observații
Catavasier	Polieleul „Robii Domnului"			——	300v-305v	Scris fără: temporale, consoane, ftorale, mărturii și literele mari inițiale ale stihirilor.
	Doxologie			——	305v-307r	Idem
	Doxologie	Kir Melhisedec episcopul Redesteanul	V	44v-45v	——	
Liturghier	Liturghia Sf. Ioan Gură de Aur: Psalmul 102, Sfinte Dumnezeule, Cîți în Hristos, Crucii tale.	Koroni	II I II	45v-47v	——	Psalmul 102 (text)
	Heruvic	Kir Hrisafi	I	47v-48r	311r	La Duma (f. 311r) zice: „De aici începem Heruvicele lui Hrisafi scurtate de popa Filotei pentru neputința omenească adecă pentru nezăbavă"
	Heruvic	Kir Hrisafi	II	——	311r-v	
	Heruvic	Kir Hrisafi	III	——	311v-312v	
	Heruvic	Kir Hrisafi	IV	48r-v	312r-v	
	Heruvic	Kir Hrisafi	V	——	312v	
	Heruvic	Kir Hrisafi	VII	——	313r	
	Heruvic	Kir Hrisafi	VIII	——	313r-v	La f. 312v Duma zice: „în locul lui VI vei cînta pre II că mai tot una este."
	Heruvic	al Popei Balașiu	VIII	——	313v-314r	
	Priceasna: Lăudați	Kir Hrisafi	I	48v	314r	
	Priceasna: Lăudați	Kir Hrisafi	II	——	314v	
	Priceasna: Lăudați	Kir Hrisafi	III	——	314v-315r	
	Priceasna: Lăudați	Kir Hrisafi	IV	49r	315r	
	Priceasna: Lăudați	Neon Patron	IV	——	315v	
	Priceasna: Lăudați	Kir Hrisafi	V	——	315v	
	Priceasna: Lăudați	Kir Hrisafi	VII	——	316r	
	Priceasna: Lăudați	Kir Hrisafi	VIII	——	316r	
	Priceasnă la Nașterea lui Xc.		I	49r	316v	
	Priceasnă la Botezul Domnului		I	49v-	316v	

Scanned with OKEN Scanner

Titlul cărții	Numele sărbătorii sau al cîntării respective	Autorul	Glasul	Filotei fol.	Duma fol.	Observații
Liturghier	*Priceasnă la Blagovești*		*I*	*49v*	*316v*	
	Priceasnă la Învierea lui Lazăr.		*I*	*49v*	*316v-317r*	
	Priceasnă la Duminica Floriilor.		*IV*	*49v*	*317r*	
	Priceasnă la Joia cea mare : Cinei tale			*50r*	*317r-v*	*n.n. Heruvicul este la fel.*
	Heruvic la Simbăta cea mare : Să tacă...		*V*	*50r-v*	*317v*	
	Priceasnă la Simbăta cea mare : Sculatu-s-au...		*I*	*50v*	*318r*	
	Priceasnă la Duminica paștilor : Cu trupul lui Xc.		*I*	*50v*	*318r*	
	Priceasnă la Duminica Tomei : Laudă Ierusalime...		*VII*	*51r*	*318r*	
	Priceasnă la înjumătățirea praznicului : Cel ce mănîncă...		*I*	*51r*	*318v*	
	Priceasnă la Înălțare : Suitu-s-au...		*IV*	*51v*	*318v*	
	Priceasnă la Duminica Sf. Troițe : Duhul tău...		*I*	*51v*	*318v*	
	Priceasnă la Sf. Ap(ost)oli În tot pămîntul...		*VIII*	*51v*	*319r*	
	Priceasnă la Prea Obrojenie		*I*	*51v-52r*	*319r*	
	Priceasnă la praznicele M.D.: Paharul mîntuirii...		*IV*	*52r*	*319r*	
	Priceasnă la Înălțarea Sf. cruci : Însemnatu-s-au...		*VII*	*52r*	*319v*	
	Priceasnă la Sf. Arhangheli Cel ce faci...		*VIII*	*52r*	*319v*	
	Priceasnă la Sf. Ilie și alți prooroci : Bucurați-vă drepții...		*VII*	*52v*	*320r*	
	Priceasnă la Mucenici, Arhierei și Prea-podobnici : Pomenire...		*VIII*	*52v*	*320r*	
	Priceasnă la Pomenirea morților : Fericiți sînt pe care...		*VIII*	*52v*	*320r*	
	Liturghia Sf. Vasile : Sfînt, Pre tine, De tine se bucură.		*II*	*53r-v*	*320r-321r*	*Axionul are jumătate numai text, iar restul, și note.*
	Liturghia Sf. Grigorie Bogoslovul (Predestenia) : Să se îndrepteze; Heruvic : Acum puterile și Priceasna : Gustați și vedeți că bun...*		*III IV I*	*53v-54v*	*321r-v*	
	Acestea se cîntă cînd ridică paharul pentru Domnul Ungro-Vlahiei πολυχρονισμος	*facerea lui Hrisafi*	*IV*	*54v-55r*	*321v-322v*	

Titlul cărții	Numele sărbătorii sau al cîntării respective	Autorul	Glasul	Filotei fol.	Duma fol.	Observații
Liturghier	Întru pofala Mitrop. Ungro-Vlahiei	Hrisafi	IV	55 v	322 v-323 r	
	Întru pofala boiariului mare	Neon Patron	IV	55 v-56 r	323 r - v	
	La masa celui ce găteşte ospăţul.	Neon Patron	VIII	56 r - v	323 v-324 r	
	Irmoase veselitoare... la anaforă * şi la masă, de dascălii cei noi.	Nil Xantopol	V	56 v-58 r	324 r-326 v	Făcute de dascălii cei noi.
	De frumseţea...		III	58 r	326 v-327 r	Numai text
	Stihiră: La muntele Sinai		III	58 r - v	327 r - v	
	Stihiră: Mîinile întinzîndu-şi Daniil		IV	58 v	327 v	
	Stihiră: S-au cutremurat noroadele...	Apopei Damian Vatopedeanul	IV	58 v	328 r - v	
	Stihiră: Împărătească prea cîntată fecioară...		IV	58 v	328 v	S-a transmis şi la la Naum - f. 58 v
	Stihiră: Să slăvim pe troiţa... şi Rugile păcătoşilor...		V	59 r - v	329 r	
	Stihiră: Ceea ce ai născut...		VII	59 v - 60 r	329 v-330 r	
	Stihiră: Muzicestile organe... şi Ars-au cuptorul...		VIII	60 v	330 v-332 v	Aici Duma continuă cu o pagină de tererimuri.
	Aceasta o vei zice după matima care vei cînta pentru Domnul Ungro-Vlahiei.	Filotei stin Agăli Jipei	VIII	60 v		Diferă puţin de cea de la f. 255 v
	Plîng şi mă tînguiesc...		VIII	65 r	332 v	
	Αμομον...? psalm 6 stihuri, Slava şi acum starea I, II şi III.	a lui Hrisafi	II V VIII	65 v - 66 v	333 r-334 r	
	Prevelnicul cînd ridică paharul			67 r - v	334 v-335 v	Numai text
	Polihroniu pentru Ctin Vd			67 v	335 v	Identitate absolută: Şi Duma zice tot Ctin Voevod - text doar
	Cinstitul paraclis *		IV	61 r - 65 r	335 v-338 v	
	Pentru ucenici tropare	D. Şerban	VIII	258 v	339 r - v	La Duma scrie: „Cuvintele sînt aşezate de întîiu cîntăreţ al meu: D. Şerban."
	Rugăciunea lui Filotei... Pentru Ctin Brîncoveanu	Filotei	VIII	255 v	339 v	
	Doxologia lui Balaş pr. tarigrădeanul			256 r-258 r		

Titlul cărții	Numele sărbătorii sau al cîntării respective	Autorul	Glasul	Filotei fol.	Duma fol.	Observații
Antologhiul Stihirar	*1 Sept. Începutul indictului Cuv. Simion Stîlpnicul: Stihiri(4) Slavă, Stihoavnă - slavă. Hvalitele.*	*Neon Patron, Kiprian, Gherman, Ioan Monahu, Andrei Piru*		*114r - 117r*	*57r - 60v*	
	*8 Sept. Nașterea M.D. Stihiri: Vecernie, Litie * Slavă: Litie, Stihoavnă, Hvalite*	*Ștefan Aghiopolitul, Gherman Patriarhul, Serghie Aghiopolitul*		*117r - 122r*	*60v - 65v*	
	14 Sept. Înălțarea Sf. cruci idem	*Andrei, Teofan, Kiprian, Leon Anatolie, Ioan Monahul*		*122r - 125r*	*65v - 69r*	
	Sept. 26 Pristăvirea Sf. Ap. și Ev. Ioan Bogoslovul: Vecernie, Litie, Stihoavnă, Hvalite - Stihiri și Slave.	*Gherman, Andrei Piru, Teofan, Ioan Monahu, Simion*		*125r - 128r*	*69v - 72r*	
	Oct. 14 Sf. Parascheva: Vecernie, Litie, Stihoavnă, Hvalite, etc.			*128v - 130r*	*72v - 74r*	
	Oct. 26 Sf. Dimitrie :- Stihiri și Slave la: Vecernie, Litie, Stihoavnă, Hvalite.	*Vizantie, Gheorghe Sicheliotul, Anatolie, Manuil Hrisafi, Gherman, Simeon, Andrei Ierlemitul.*		*130r - 136r*	*74v - 81r*	
	Nov. 8 Sf. Arhang. Mihail și Gavril - Stihiri și Slave Vecernie, etc.	*Kiprian, Arsenie, Studit, Efrem, Carias*		*136v - 140r*	*81r - 84v*	
	Nov. 13 Sf. Ioan Gură de Aur - Stihiri și Slave	*Anatolie, Studit, Gherman*		*140r - 143r*	*85r - 88r*	
	*Nov. 21 Vovidenie * (Intrarea în biserică) - Stihiri și Slave: Vecernie, Litie, Stihoavnă, Hvalite.*	*Gheorghie al Nicomidiei, Leon Maistorul, Serghie Aghiopolitul.*		*143r - 147r*	*88r - 92r*	
	Nov. 30 Sf. Ap. cel întîi chemat.	*Anatolie*		*147r - 149r*	*92r - 94r*	
	Dec. 5 Sf. Sava	*Theofan*		*149r - 150r*	*94r - 95r*	
	Dec. 6 Sf. Nicolae	*Kiprian*		*150r - 154v*	*95r - 99v*	
	Dumineca Sf. părinți și Dumineca înaintea nașterii			*154v - 156v*	*100r - 101v*	
	Dec. 20 Înaintea nașterii Domnului; Sf. Ignatie	*Sofronie Patr. Ierusalimului*		*156v - 157v*	*100v - 102v*	
	Ceasurile nașterii lui Is. Hr.			*157v - 161v*	*102v - 106v*	

Scanned with OKEN Scanner

Titlul cărții	Numele sărbătorii sau al cîntării respective	Autorul	Glasul	Filotei fol.	Duma fol.	Observații
Antologhiul Stihirar	Dec. 25 Nașterea Domnului Is. Hr.	Kasia, Ioan Monahul, Gherman, Anatolie		161v-166v	106v-113r	La Filotei, Hvalitele sînt scrise la Catavasii
	Duminica după nașterea lui Hs.	Anatolie		166v-167v	113r-v	
	Dec. 27 Sf. Ștefan	Anatolie, Kiprian		167v-168r	113v-114v	
	Ian 1. Tăierea împrejur și Sf. Vasile cel Mare	Gherman, Vizantie, Vasile Monah, Ioan Monah		168v-171v	114v-117r	
	Ian 6 Ceasurile împărătești și Bobotează	Sofronie Patr. Ierus., Vizantie, Ioan Monahul, Anatolie, Theofan		171v-179v	117r-125v	La Filotei, Hvalitele sînt după Catavasiile respective.
	Ian 11 Cuv. Teodosie	Vizantie		179v-180r	125v-126r	
	Ian 17 Cuv. Antonie cel Mare	Sikeot, Studit, Anatolie		180r-183r	126r-129r	
	Ian 18 Sf. Atanasie și Kiril	Gherman		183r-184r	129r-v	
	Ian 20 Cuv. Eftimie cel Mare			184r-v	129v-130r	
	Ian 25 Grigorie Teologul	Anatolie		184v-185v	130r-131r	
	Ian 27 Ioan Zlatoust Hrisostom	Cosmei Gherman		185v-186v	131r-132r	
	Ian 30 Sf. Trei Ierarhi: Vasile cel Mare, Grigore Teologul și Ioan Gură de Aur.	Nil din Xantopul, Gherman		186v-191r	132v-136r	La Filotei, Slava de la Litie este la 6 dec.
	Fevr. 2 Stretenia * (Întîmpinarea) Domnului	Ioan Monahul, Anatolie, Andrei Piru, Gherman, Andrei Criteanul, Cosmei		191r-196v	136v-141r	La Duma este omisă stihira (Cel vechi de zile) ηχος δ' f. 137v
	Febr 24 Aflarea capului Sf. Ioan			196r-v	141r	
	Martie 9 Sf. 40 de mucenici	Gherman, Ioan Monahul		196v-197v	141v-142v	
	Martie 25 Blagovestiile*	Vizantie		197v-201v	142v-145v	
	Aprilie 23 Sf. Gheorghe			201v-202v	145v-147r	
	Mai 21 Sf. Împ. Ctin și Elena	Vizantie		203r-206r	147r-149v	

Scanned with OKEN Scanner

Titlul cărții	Numele sărbătorii sau al cîntării respective	Autorul	Glasul	Filotei fol.	Duma fol.	Observații
Antologhiul Stihirar	Iunie 24 Nașterea Sf. Ioan Botezătorul	Ioan Monahul, Bizant dascălul, Andrei Criteanul, Casia		206r-212r	150r-154v	La Filotei nu scrie: „dascălul" la Bizant
	Iunie 29 Sf. Ap. Verhovnici Petru și Pavel	Ioan Monah, Cozma Monah		212r-214v	155r-157r	
	Iulie 20 Sf. prooroc Ilie	Bizantie, Arsenie		214v-215v	157r-158r	La Duma copiat greșit „Iunie" în loc de „Iulie"
	August 6 Preobrașenie* (Schimbarea la față)	Cosma Monahul, Anatolie, Vizantie		216r-220v	158r-162r	
	August 15 Adormirea Maicii Domnului	Theofan, Vizantie	Slava pre 8 glasuri	220v-224r	162v-167v	Trei Stihiri de la Vecernie și Slave, la Filotei, sînt în Catavasier. (f. 34r-35r)
	August 29 Tăierea capului Sf. Ioan Botezătorul	Ioan Monahul Gherman Patr.	Slava pre 8 glasuri	224r-226v	167v-170r	La Filotei (f. 225v) și la Duma (f. 169v) este o Slavă pe 8 glasuri.
Penticostarul Stihirar	Simbăta lui Lazăr: Vecernie, Litie, Stihoavnă, Hvalite. Stihiri și Slave.			227r-228r	170r-171r	
	Duminica Floriilor: Vecernie, Litie, Stihoavnă, Hvalite, Stihiri și Slave			228r-231v	171r-175v	La Filotei, Hvalitele sînt în Catavasier.
	În Sf. și marea Vineri a Paștilor - Ceasurile Împărătești - Ceas I.			231v	175v	La Duma, (f. 175v), lipsește inițiala „K" „Ca o oaie"
	Ceasul al III lea		VIII	232r-v	176r-v	
	Ceasul al VI lea		V	233r-v	176v-177r	
	Ceasul al IX lea		VII	234r-v	177v-178v	La Duma (f. 178r) Slava gl. 6 „Astăzi atîrnă pe lemn"; La Filotei (f. 235r), „Astăzi spînzură pe lemn"

Scanned with OKEN Scanner

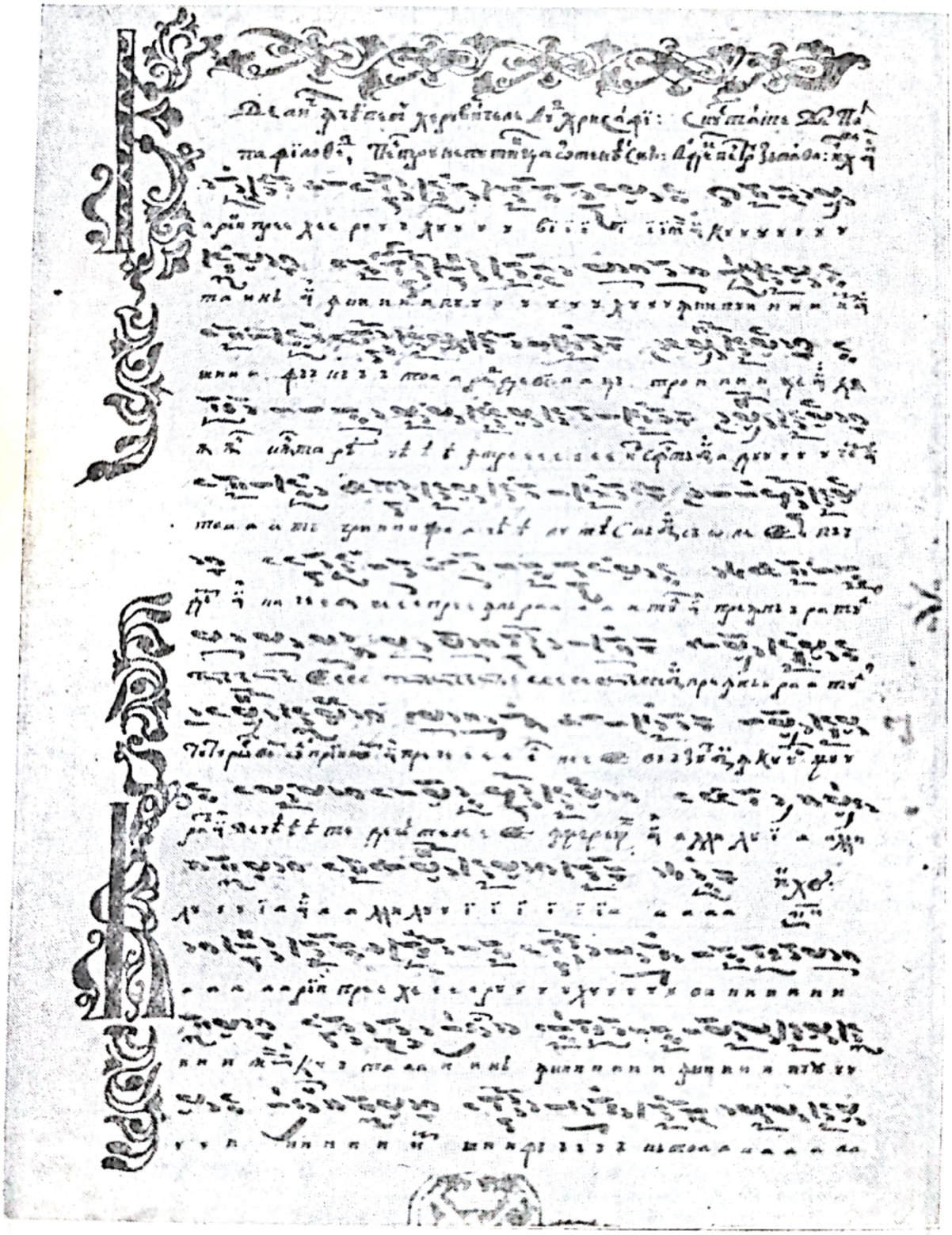
Titlul cărții	Numele sărbătorii sau al cîntării respective	Autorul	Glasul	Filotei fol.	Duma fol.	Observații
Penticostarul Stihirar	*Vineri seara (Săptămîna mare)*			*235r*	*178v*	*La Duma mai este o stihiră, iar „Pre tine", de la Filotei, este la D. Mironosițelor.*
	Sîmbătă seara (Săptămîna mare) la Vecernie.			*235v*	*179v-180r*	*La Filotei scrie „protos" iar la Duma, „pervîi" glas". La Duma, (f. 179) lipsește inițiala „A" (A[stăzi)*
	Sf. Ap. Toma – Vecernie			*237r-239r*	*180v-182r*	*În fiecare duminică găsim Stihiri și Slave*
	Duminica mironosițelor (a III-a)	*Cosmei Monahul*		*239v-241r*	*182v-183v*	
	Duminica slăbănogului (a IV-a)			*241v-242v*	*183v-185r*	
	La înjumătățirea praznicului			*243r*	*185v*	
	Duminica samarineancii (a V-a)			*243v-245r*	*185v-186v*	
	Duminica orbului (a VI-a)			*245v-247r*	*187r-188v*	
	Înălțarea Domnului – Stihiri și Slave.			*247v-249v*	*188v-190v*	*La Filotei, Hvalitele și Slava sînt după Catavasii*
	Duminica Sf. Părinți - la Vecernie: Stihiri și Slavă			*250r-251r*	*191r-192r*	
	Pogorîrea Sf. Duh - Stihiri (8) și Slave			*251v-253r*	*192r-195r*	
	Duminica tuturor sfinților			*253r-255r*	*195v-196v*	*Lipsesc aici titlul cărții și literele mari inițiale la Duma, iar la Filotei, Triodul lipsește în întregime.*
Triodul Stihirar	*Duminica vameșului și a fariseului - Stihiri și Slave*				*197r-198v*	
	Duminica fiului risipitor Stihiri și Slave				*198v-201r*	
	Sîmbăta lăsatului de carne				*201r-202v*	
	Duminica lăsatului de carne				*202v-206v*	
	Săptămîna brînzei				*206v-210v*	
	Duminica brînzei				*210v-214r*	
	Luni prima zi din post				*214r-215v*	

Urmează în continuare cîntările Triodului, lipsind din transcriere tot cea ce scria Duma cu cerneală roșie, și anume: titlurile, literele mari inițiale, ftoralele, mărturiile, semnele chironomice - în special gorgoanele.

Scanned with OKEN Scanner

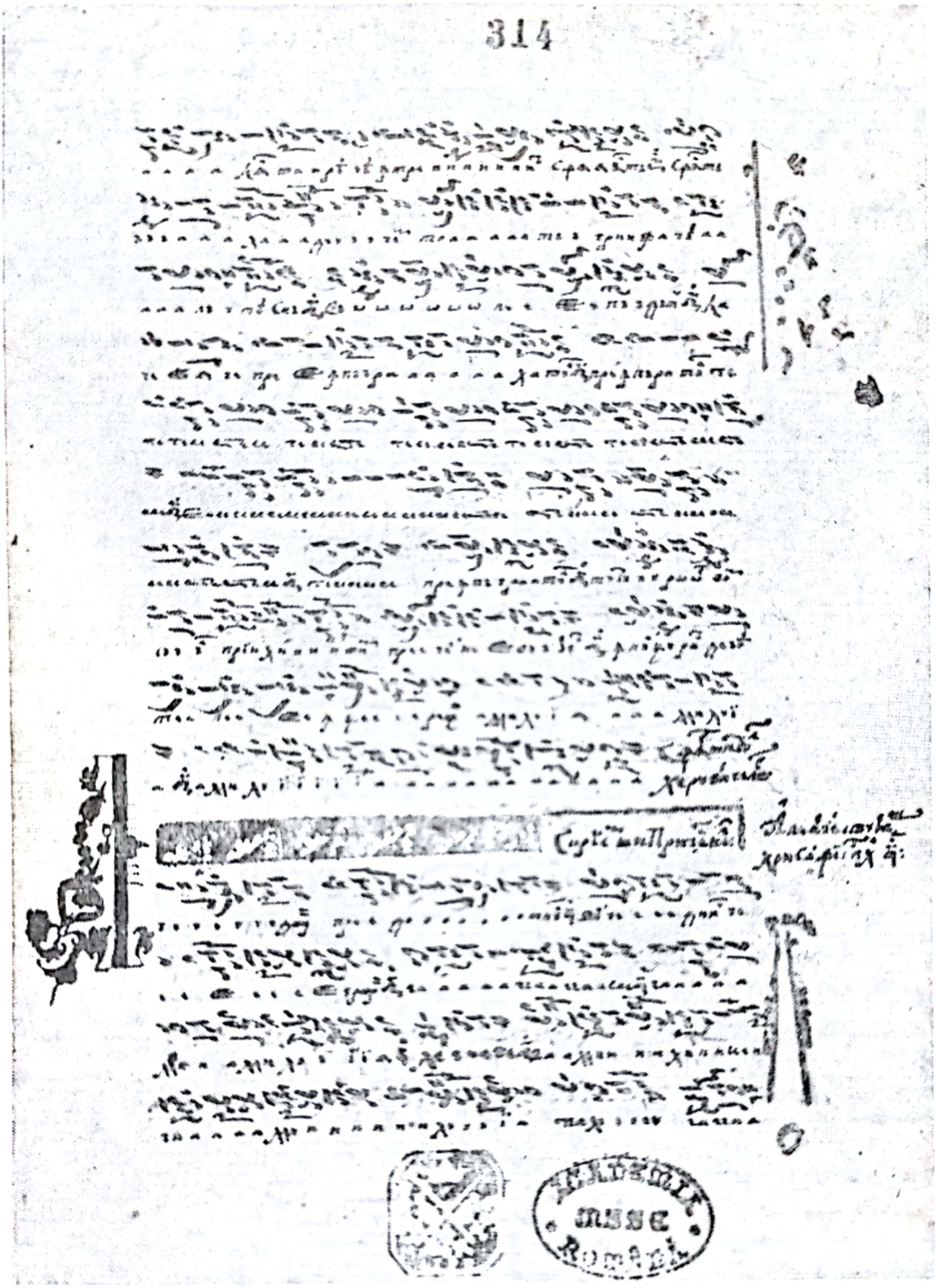
ANEXA III

REPRODUCERI ȘI TRANSCRIERI
HERUVICELE LUI HRISAFI SCURTATE DE POPA FILOTEI



Pagină din *Psaltichia românească* fol. 311r

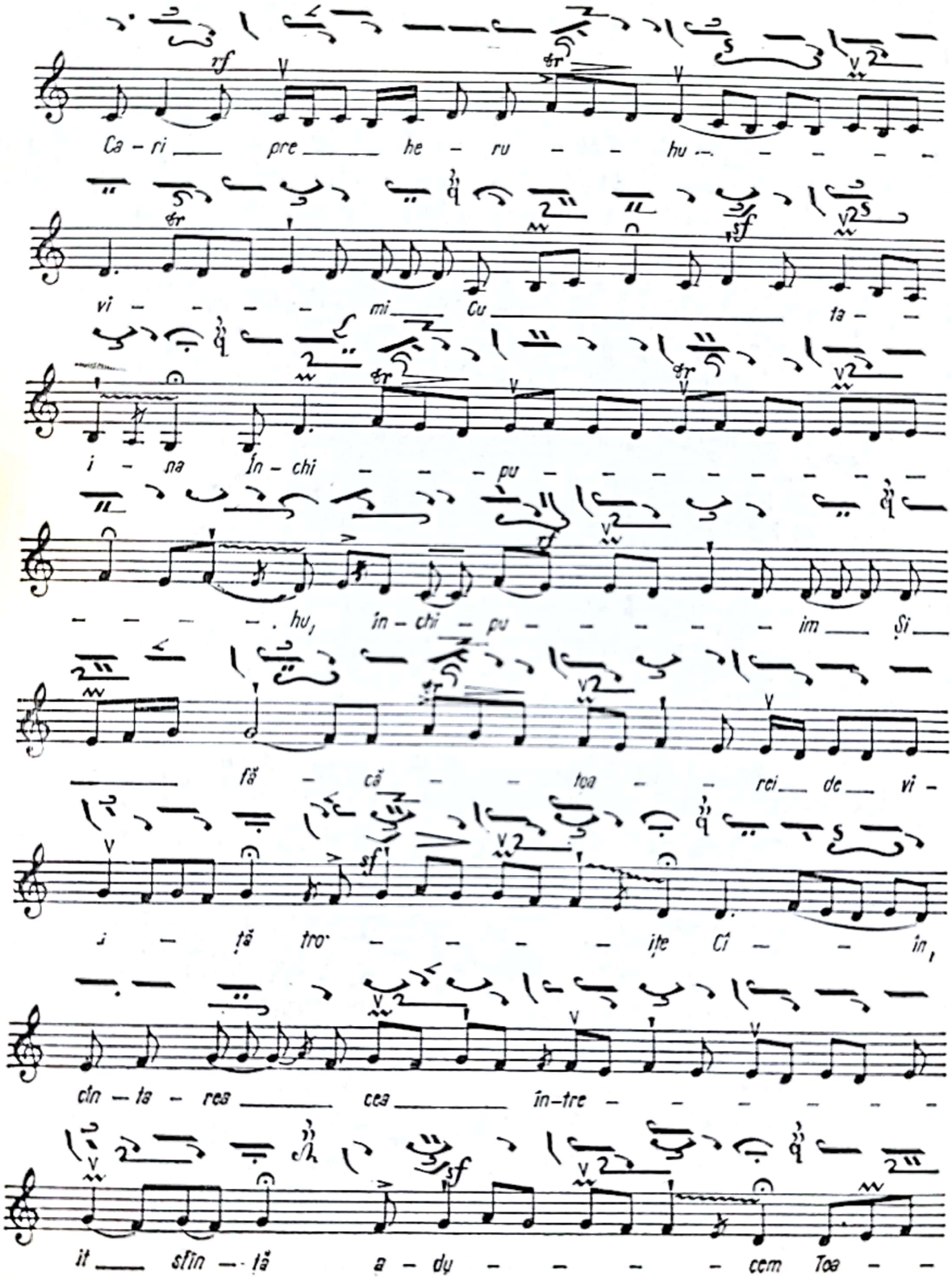
Scanned with OKEN Scanner



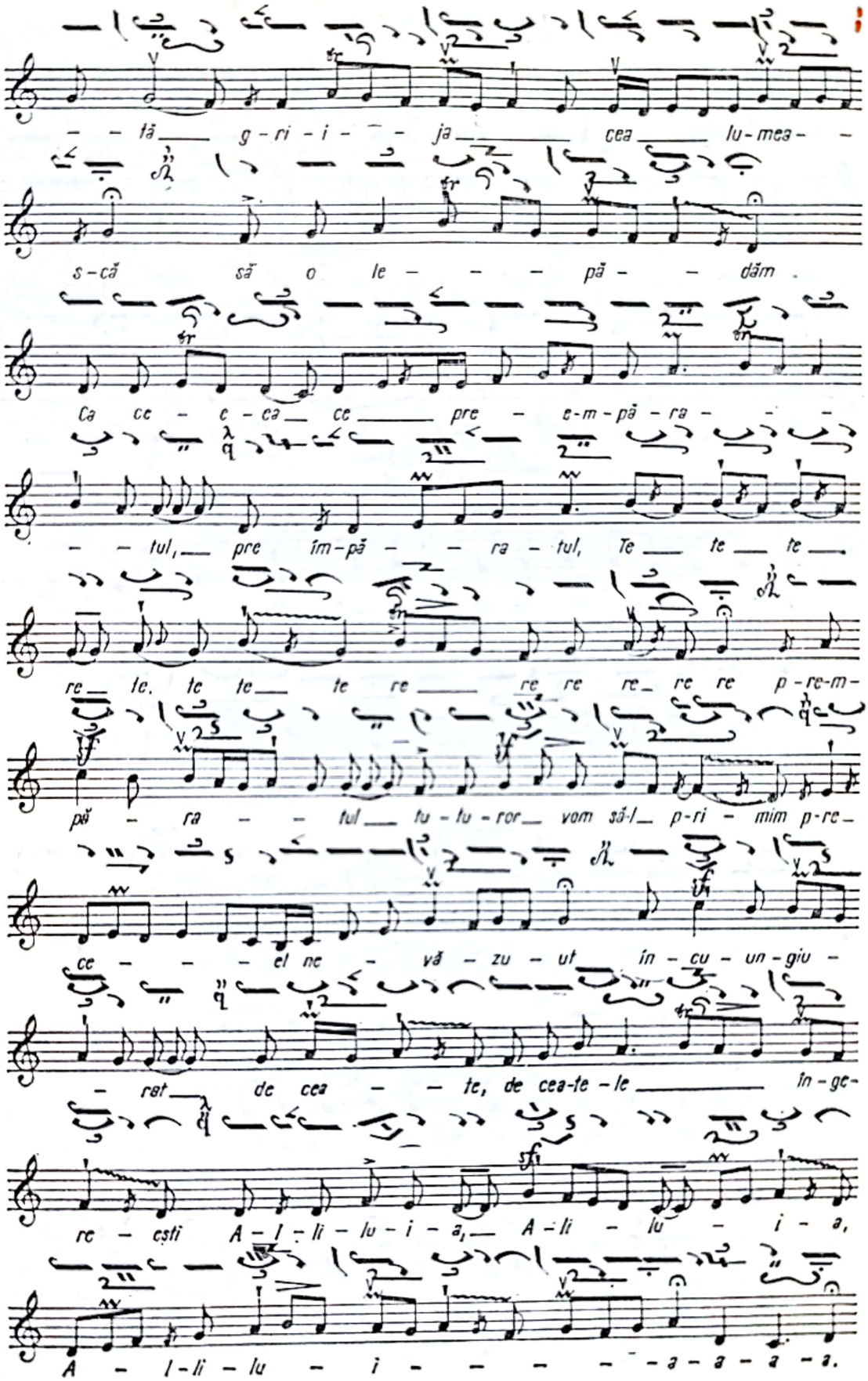
Pagină din *Psaltichia românească* fol. 314r

HERUVIC

Ἦχος. δ' fol. 311r

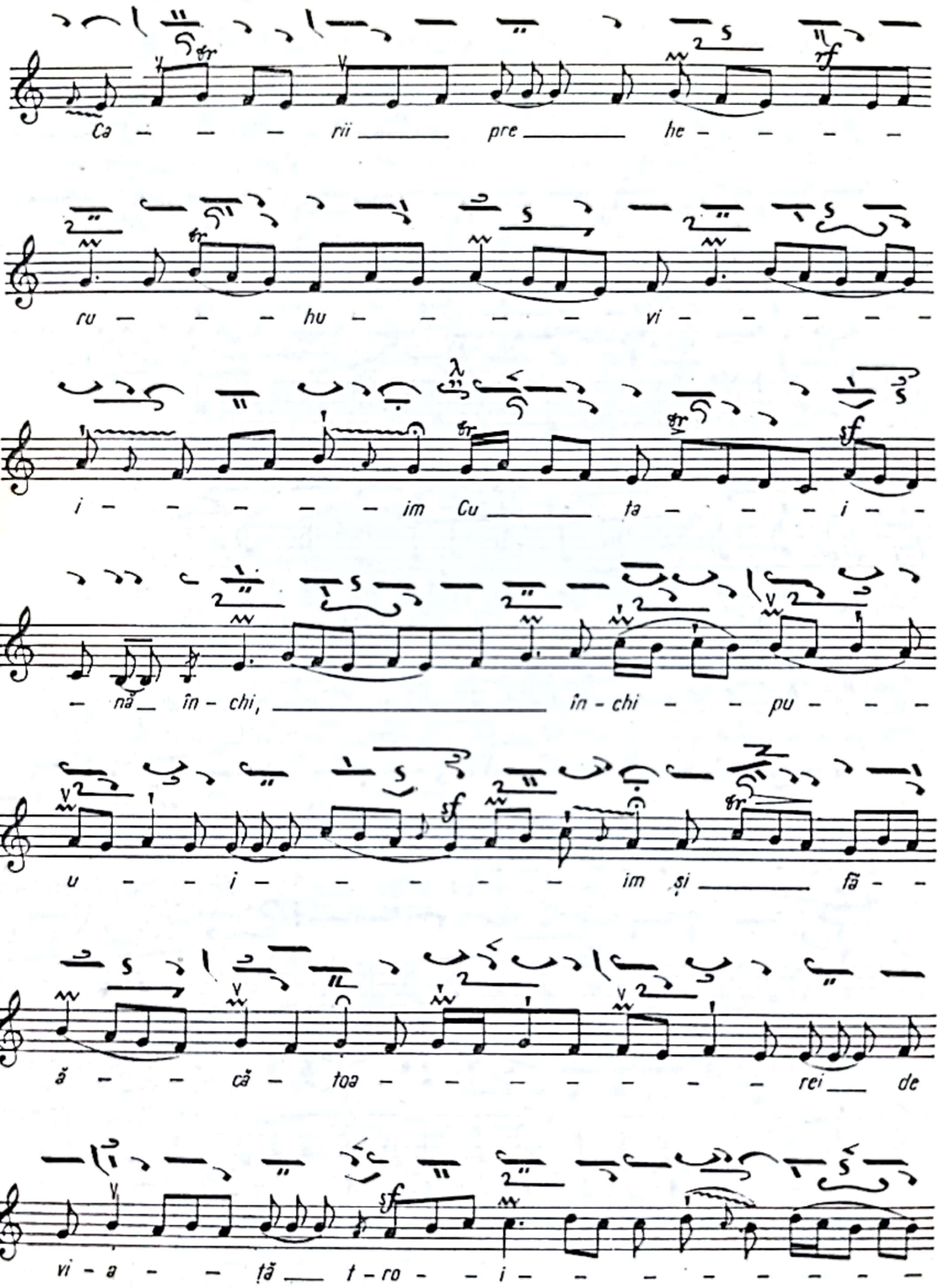


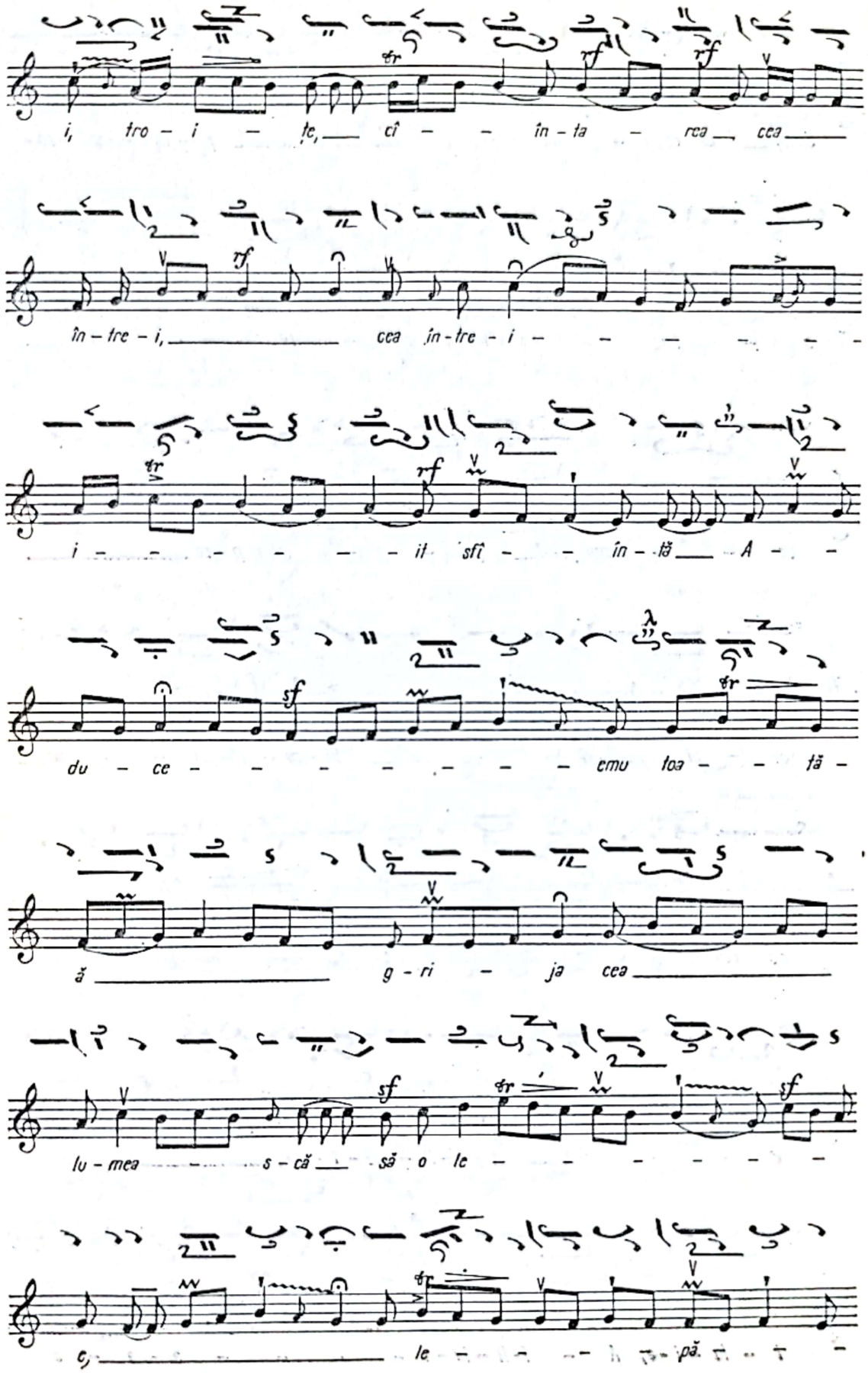
Scanned with OKEN Scanner

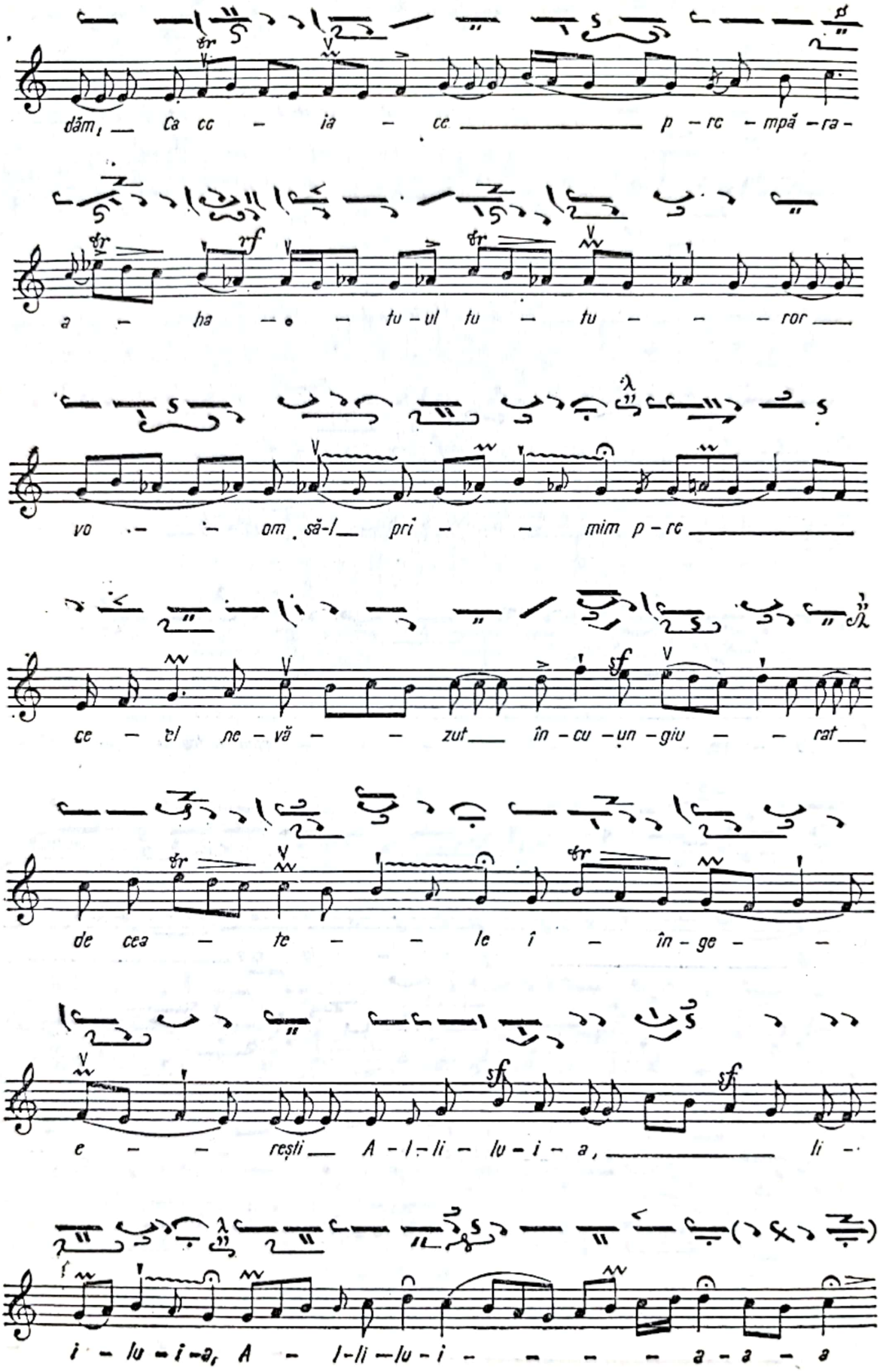

– – tă g-ri-i- – ja cea lu-mea- –
s-că să o le- – – pă- – dăm.
Ca cc- c-ca cc pre- e-m-pă-ra- – –
– – tul, pre ím-pă- – ra-tul, Te te te
re le. te te te re re re re re re p-re-m-
pă- ra- – tul tu-tu-ror vom să-l p-ri- mim p-re-
ce- – – el ne- vă-zu-ut ín-cu-un-giu-
– rat de cea- – te, de cea-te-le în-ge-
re-cști A-l-li-lu-i-a, A-li- lu- i- a,
A-l-li-lu- i- – – – – a- a- a- a.

HERUVIC

ἦχος δ΄ fol. 311r-v

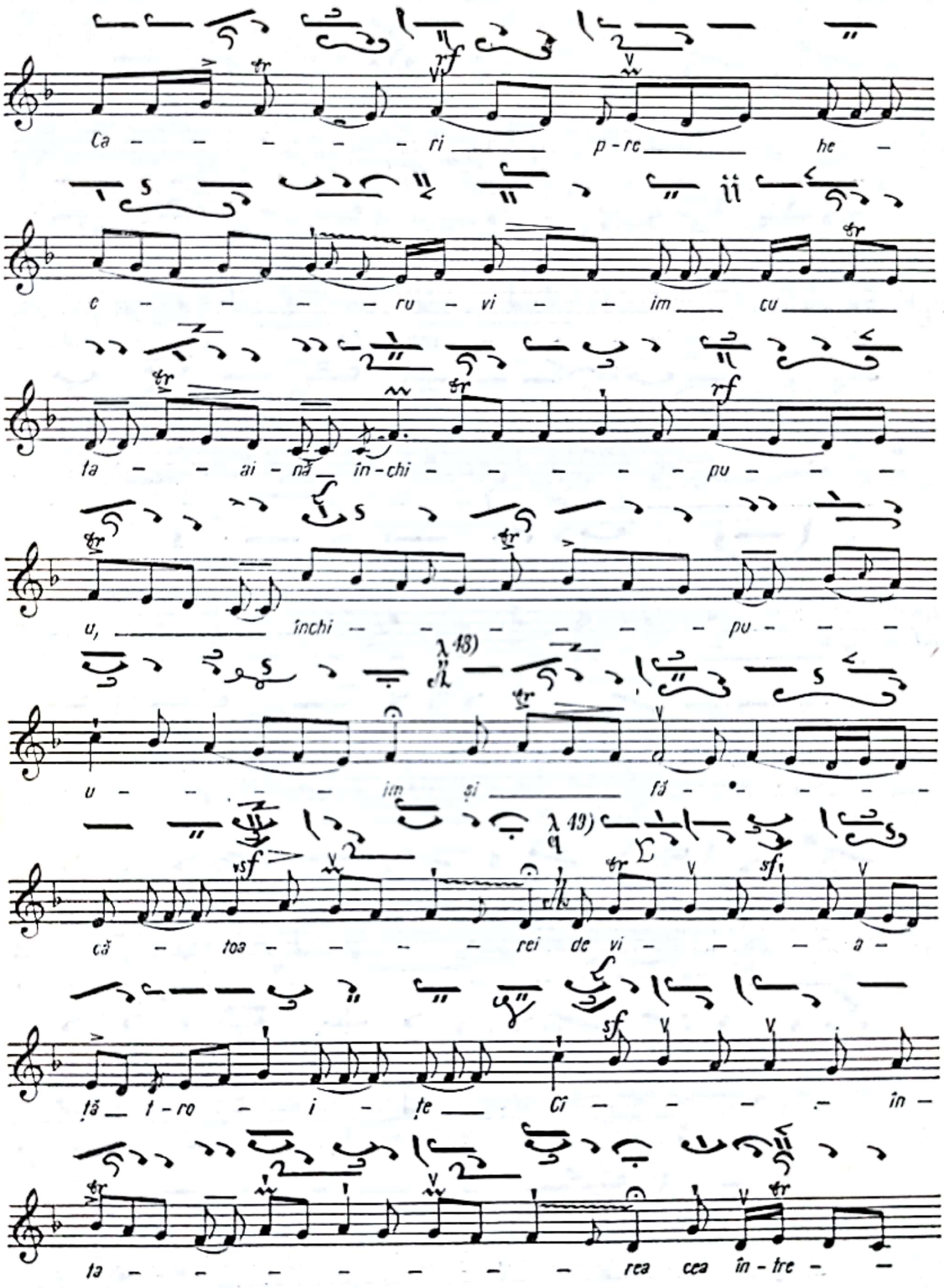


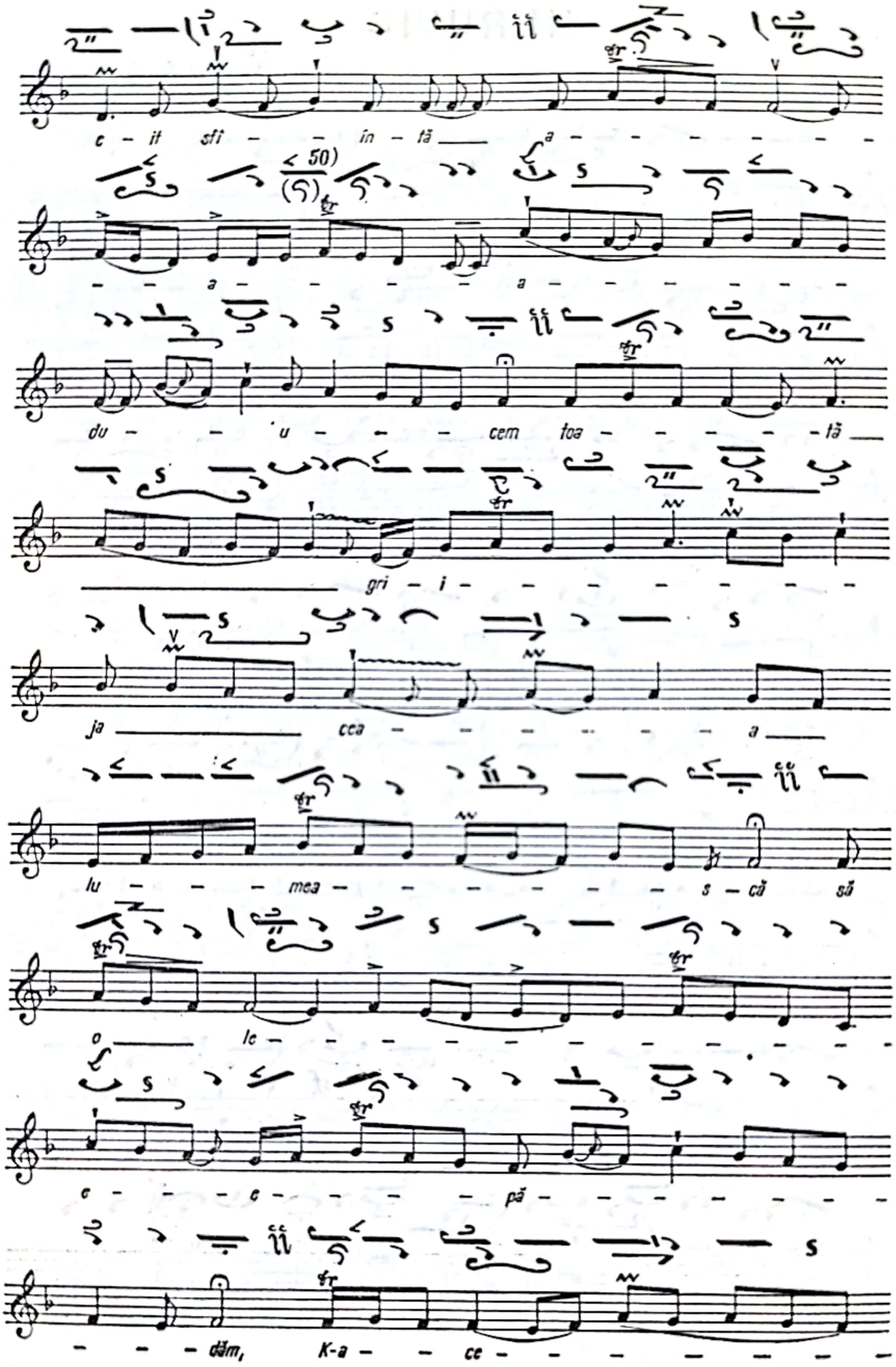

i, tro - i - ţe, cî - - în - ta - rea cea
în - tre - i, cea în - tre - i - - - - - -
i - - - - - - it sfî - - în - tă A - -
du - ce - - - - - - - - emu toa - - tă -
ă g - ri - ja cea
lu - mea - - s - că să o le - - - - - - -
e, le - - - - - - pă - - - -

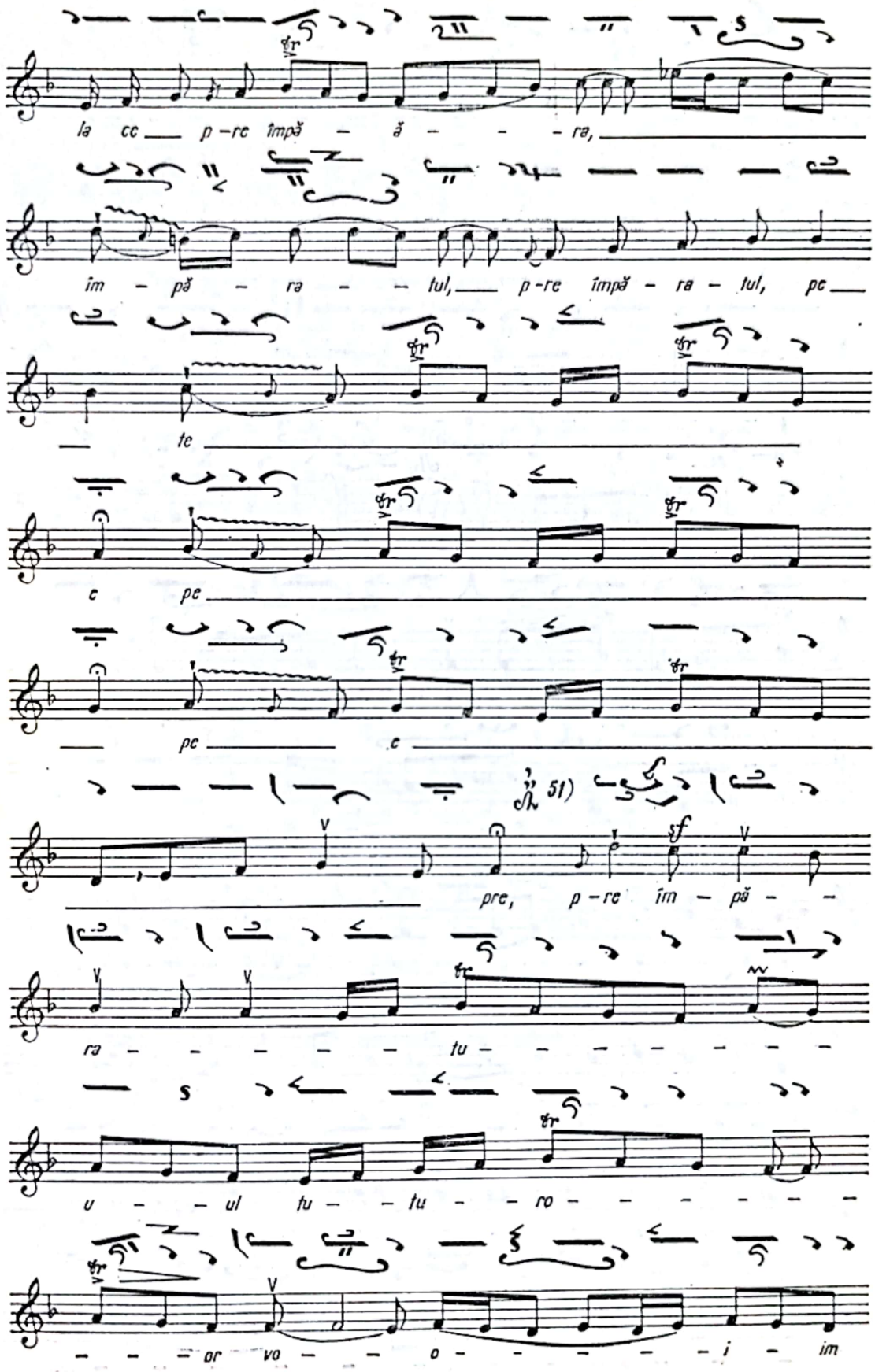

dăm, Ca cc - ia - cc p - rc - mpă - ra -
a - ha - o - tu - ul tu - tu - - - ror
vo - - om să-/ pri - - mim p - rc
ce - ɐl ne - vă - - zut în - cu - un - giu - - rat
de cea - te - - le î - în - ge - -
e - - reşti A - l - li - lu - i - a, li -
i - lu - i - a, A - l - li - lu - i - - - - - a - a - a

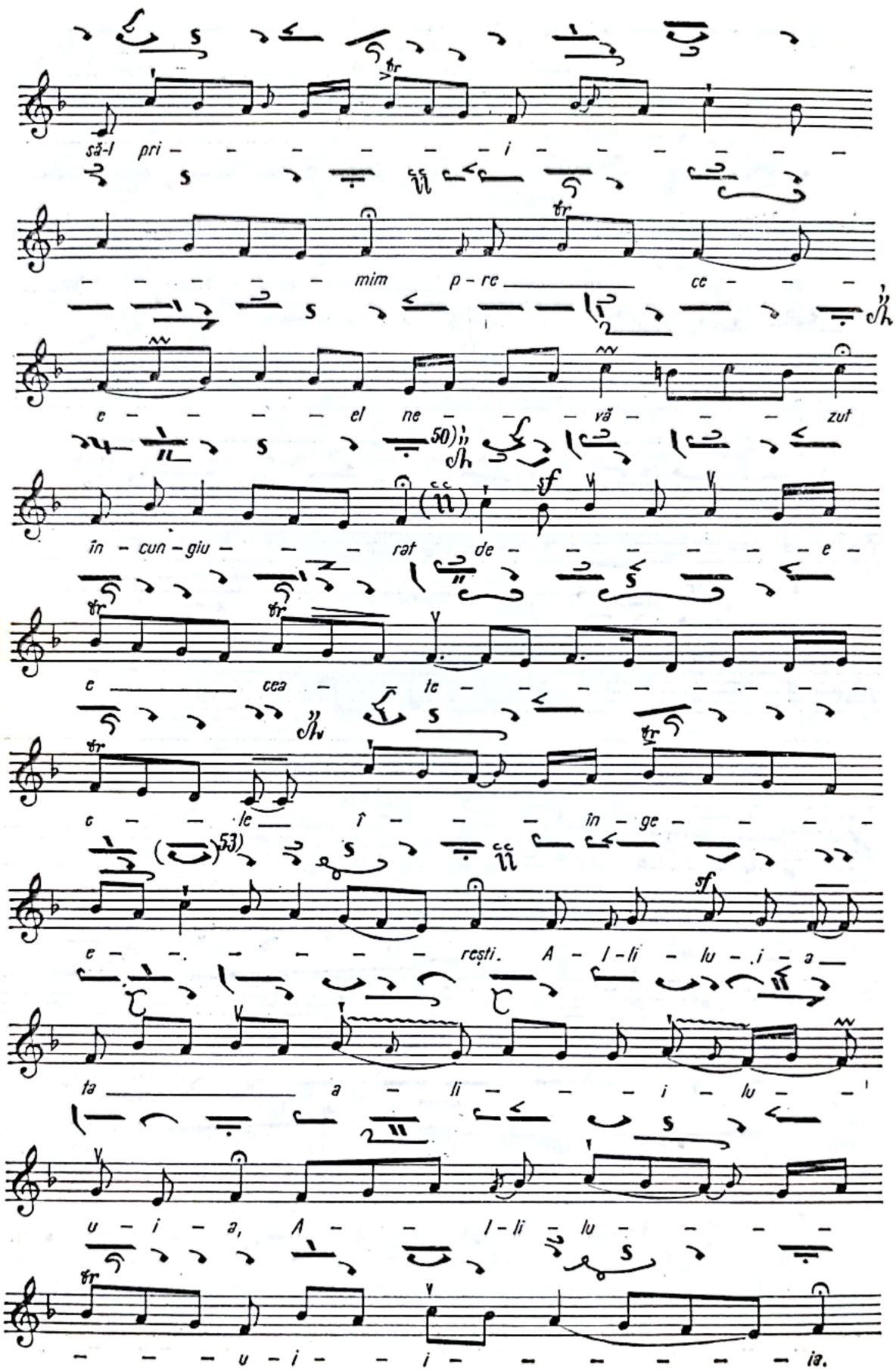
HERUVIC

ἦχος γγ (III) *fol. 311v-312r*




c - it sfi - - în - tă a - - - - - -
- - a - - - - a - - - - - -
du - - u - - - cem foa - - - - - tă
gri - i - - - - - - -
ja cca - - - - - - a
lu - - - mea - - - - - - s - că să
o le - - - - - - - - - - -
c - - - c - - - - că - - - - - -
- - - dăm, K-a - - ce - - - - - - - -

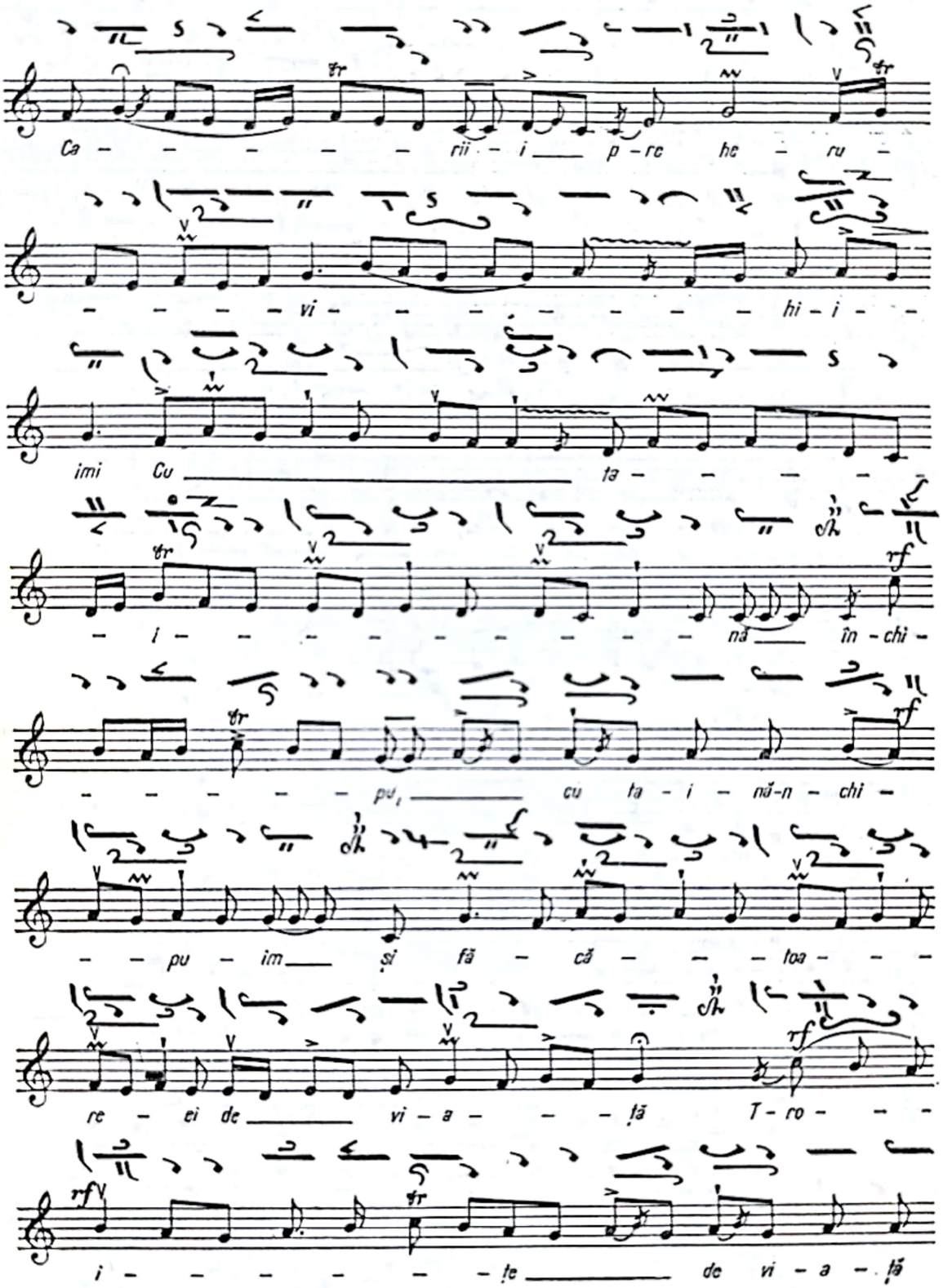

la cc p-re împă - ă - - - ra,
îm - pă - ra - - tul, p-re împă - ra - tul, pe
te
c pe
pe c
51)
sf
pre, p-re îm - pă - -
ra - - - - - tu - - - - - - - -
u - - ul tu - tu - ro - - - - - -
- - - or vo - - o - - - - - i - im



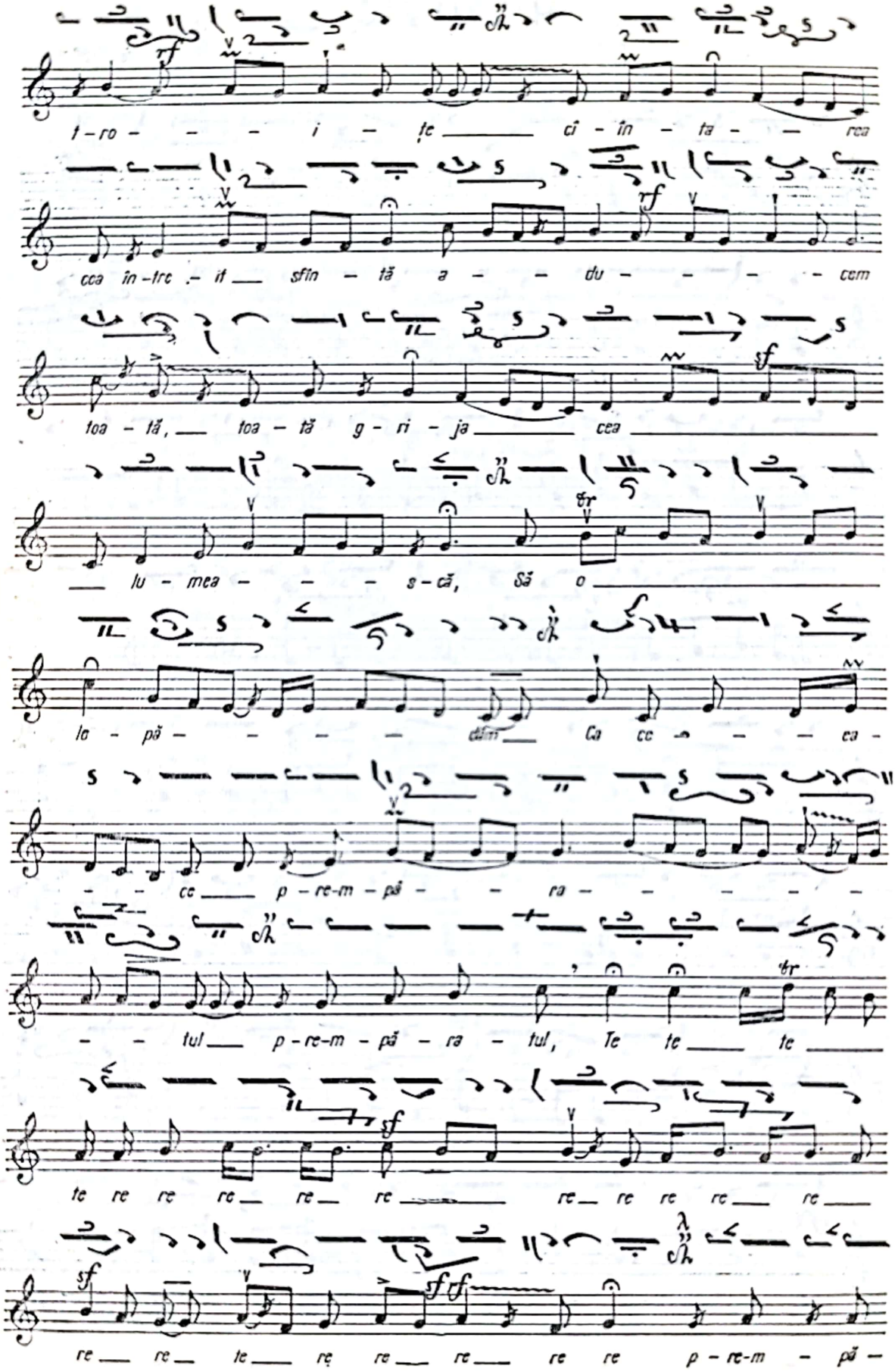
Scanned with OKEN Scanner

HERUVIC

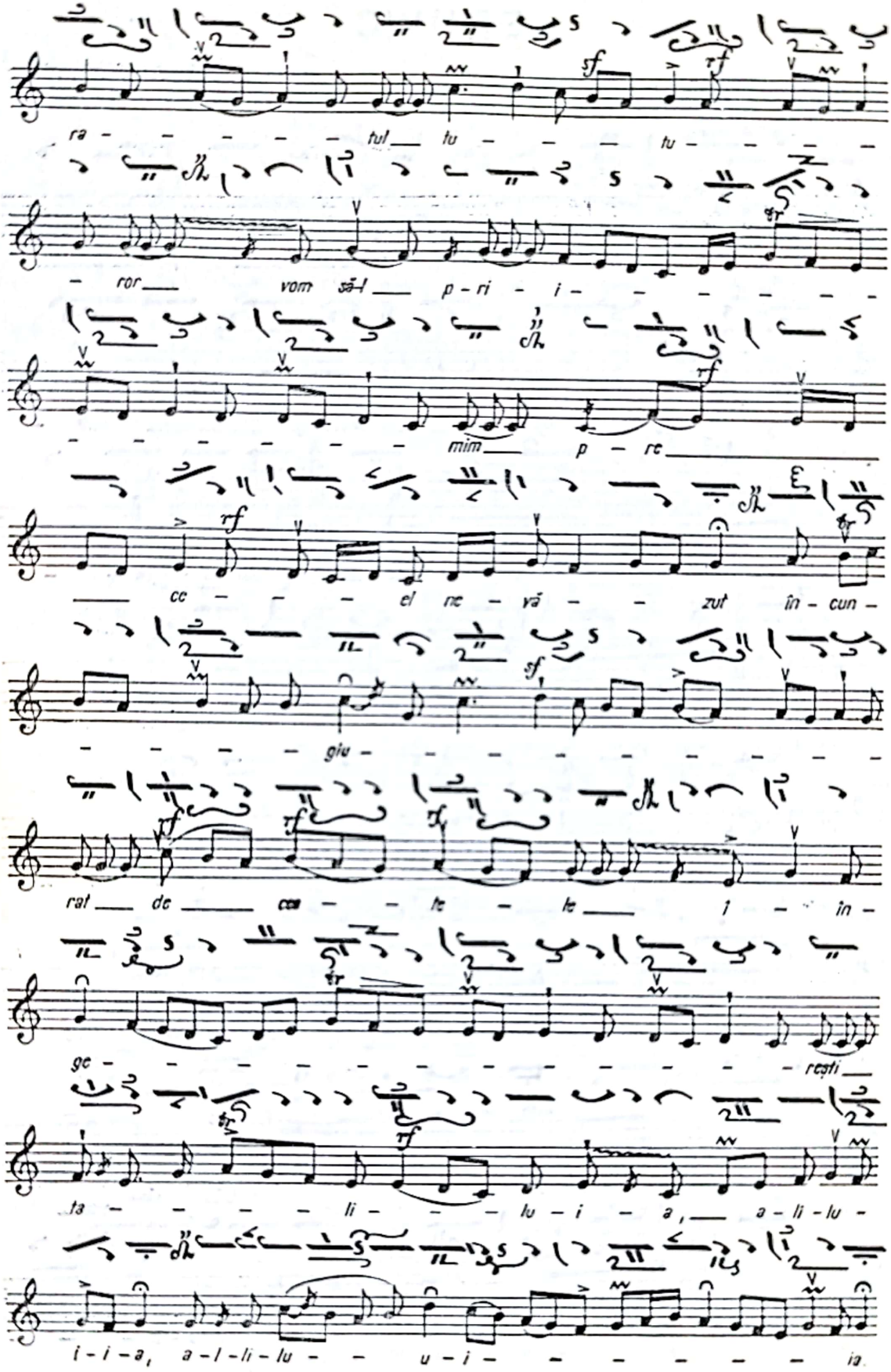
ἦχος πλ. (IV) fol. 312r-v



Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner



ra - - - - - - tul tu - - - tu - - - -

- ror vom să-l p - ri - i - - - - - - -

- - - - - - - mim p - re

ce - - - el ne - vă - - zut în - cun -

- - - - glu - - - - - - - - - - -

rat de cea - - te - le i - în -

ge - - - - - - - - - - - - - - - reşti

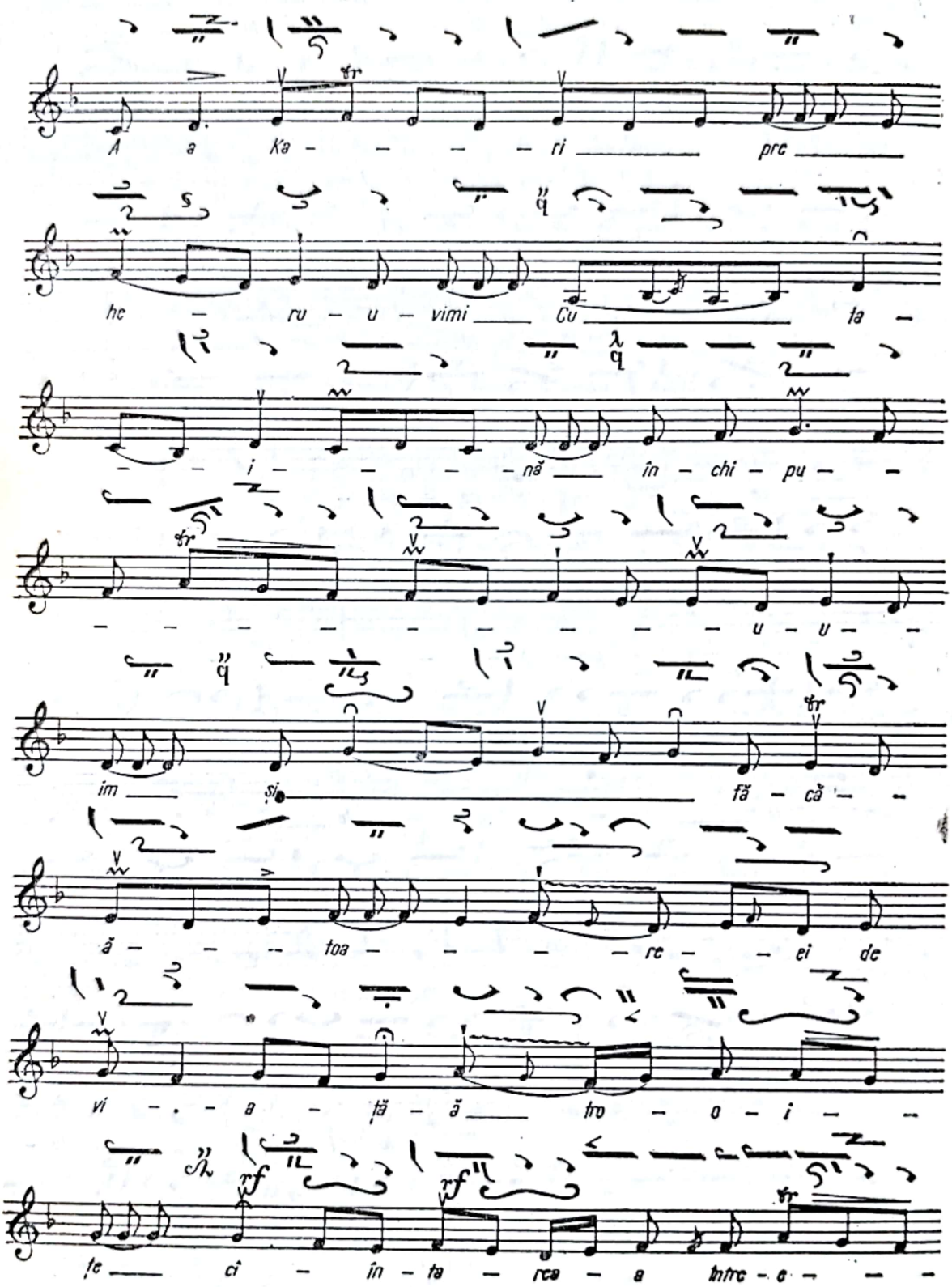
ta - - - - li - - - lu - i - a, a - li - lu -

i - i - a, a - l - li - lu - - u - i - - - - - - - ia.

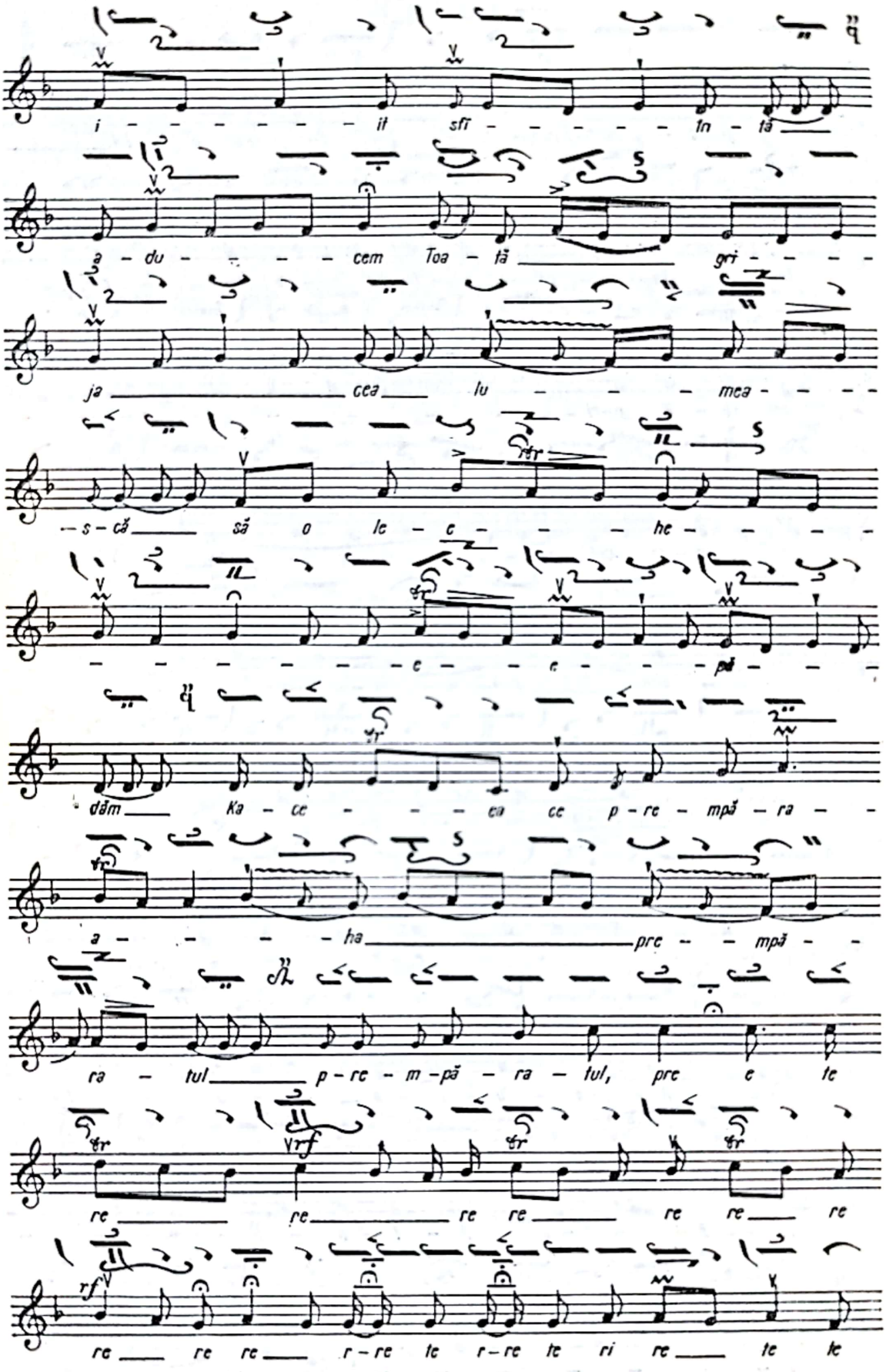
Scanned with OKEN Scanner

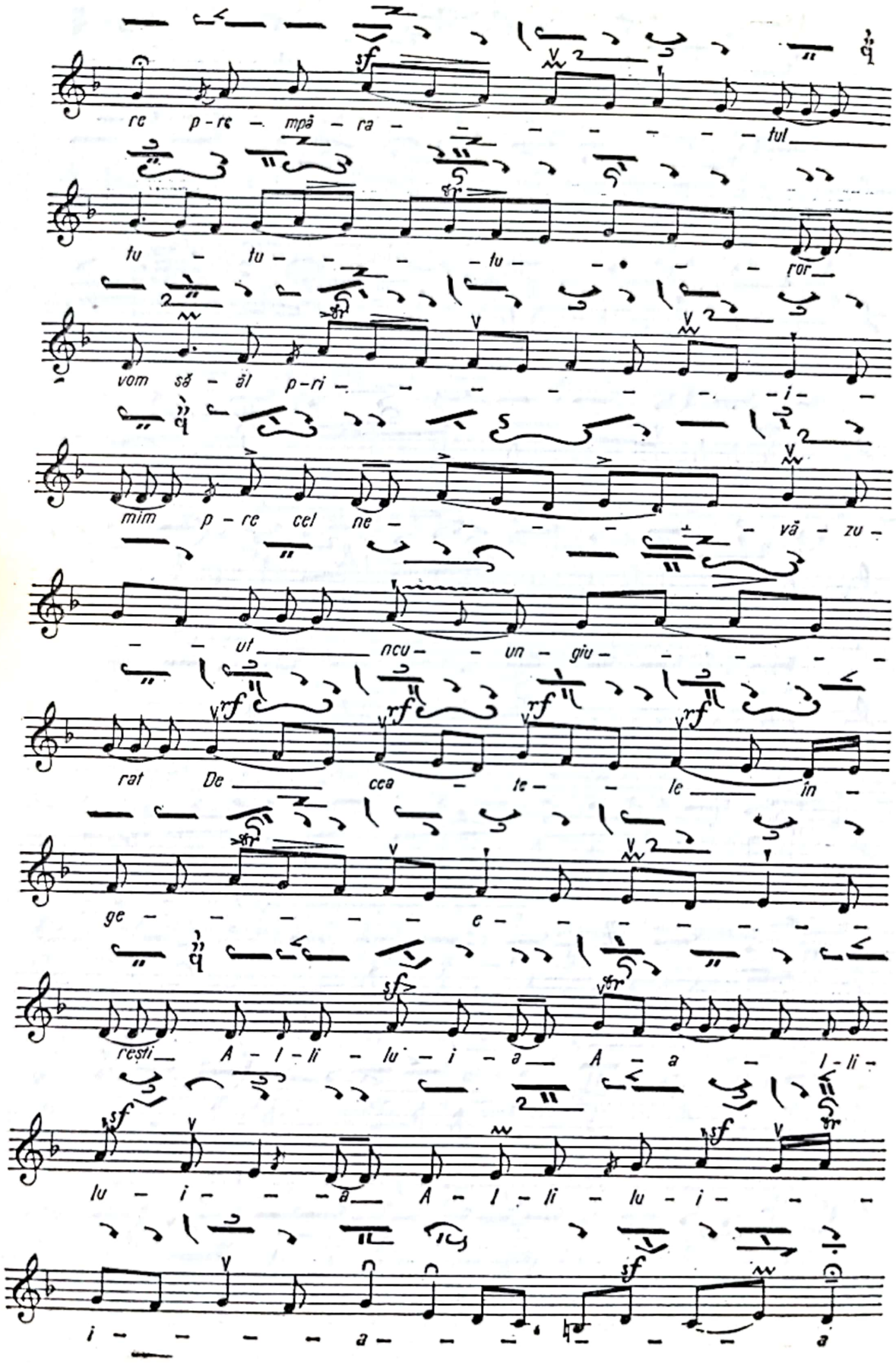
HERUVIC

ἦχος ε πλ δ fol. 312v-313r



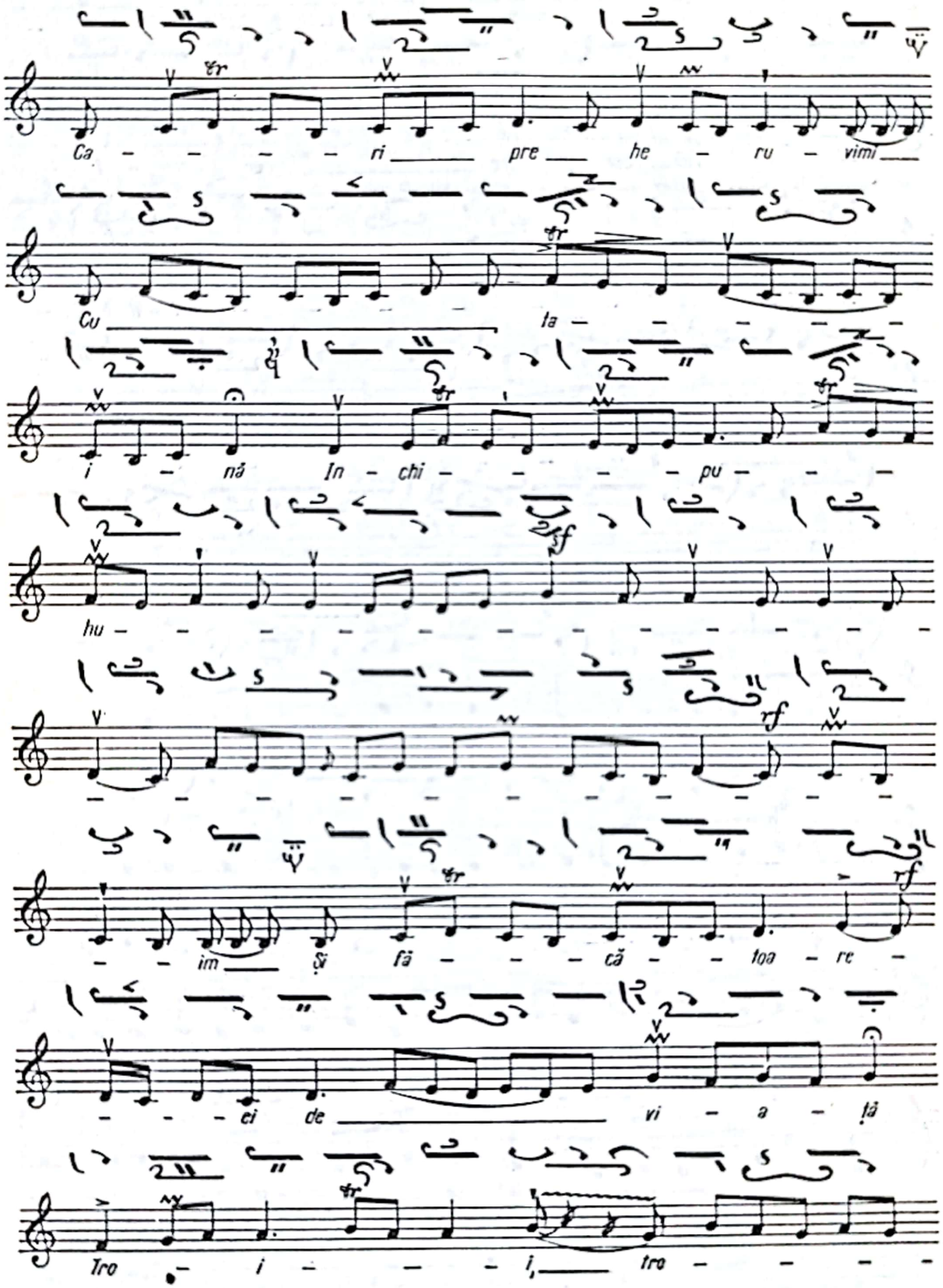
Scanned with OKEN Scanner

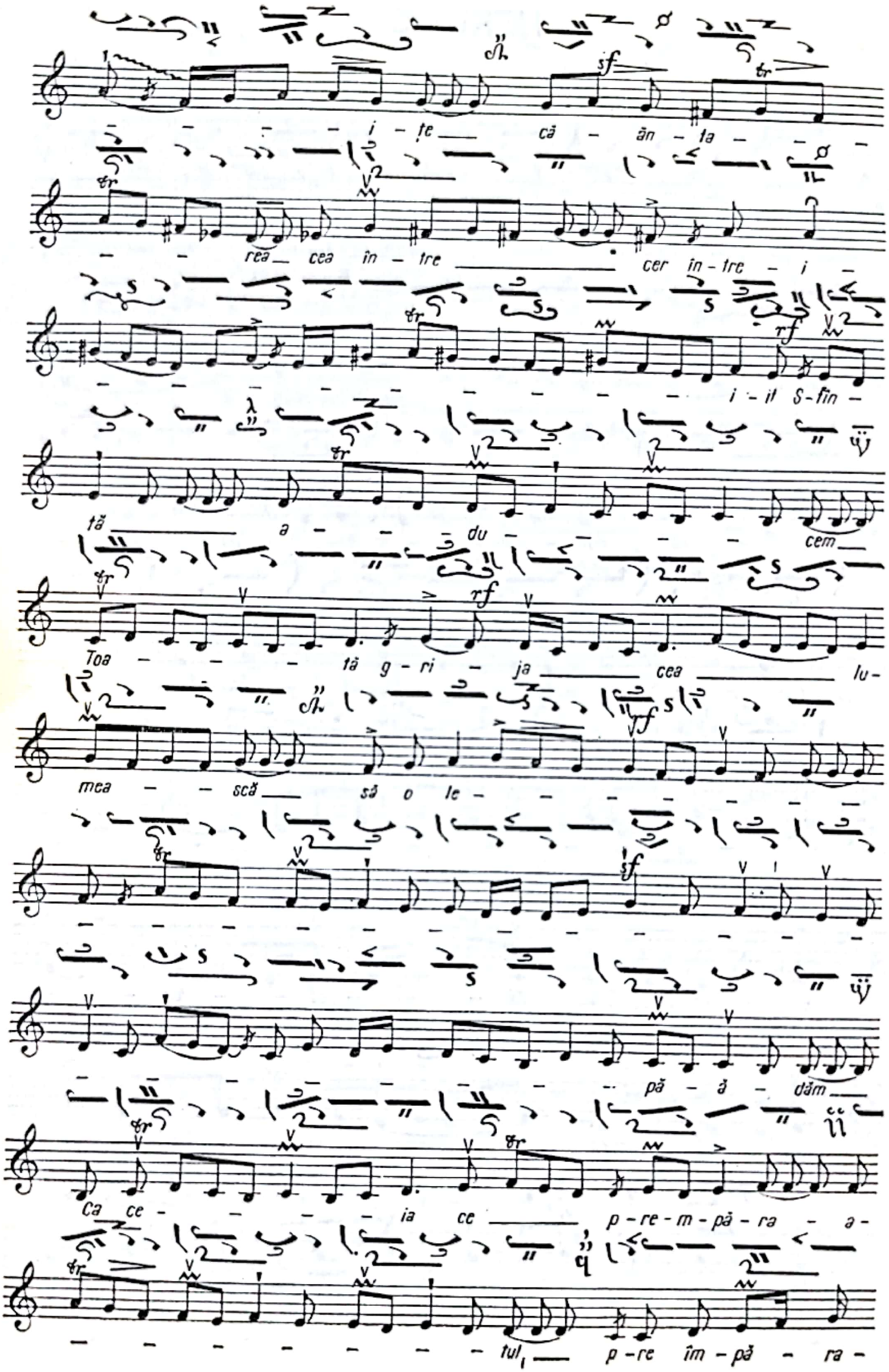

i - - - - - - - it sfi - - - - - - în - tă
a - du - - - - - cem Toa - tă gri - - - -
ja cea lu - - - mea - - - -
-s-că să o le - c - - - he - - - -
- - - - - - - e - - e - - - pă - - -
dăm Ka - ce - - - - ea ce p - re - mpă - ra - -
a - - - - ha prc - - mpă - -
ra - tul p - re - m - pă - ra - tul, prc e te
re re re re re re re
re re re r - re te r - re te ri re te te

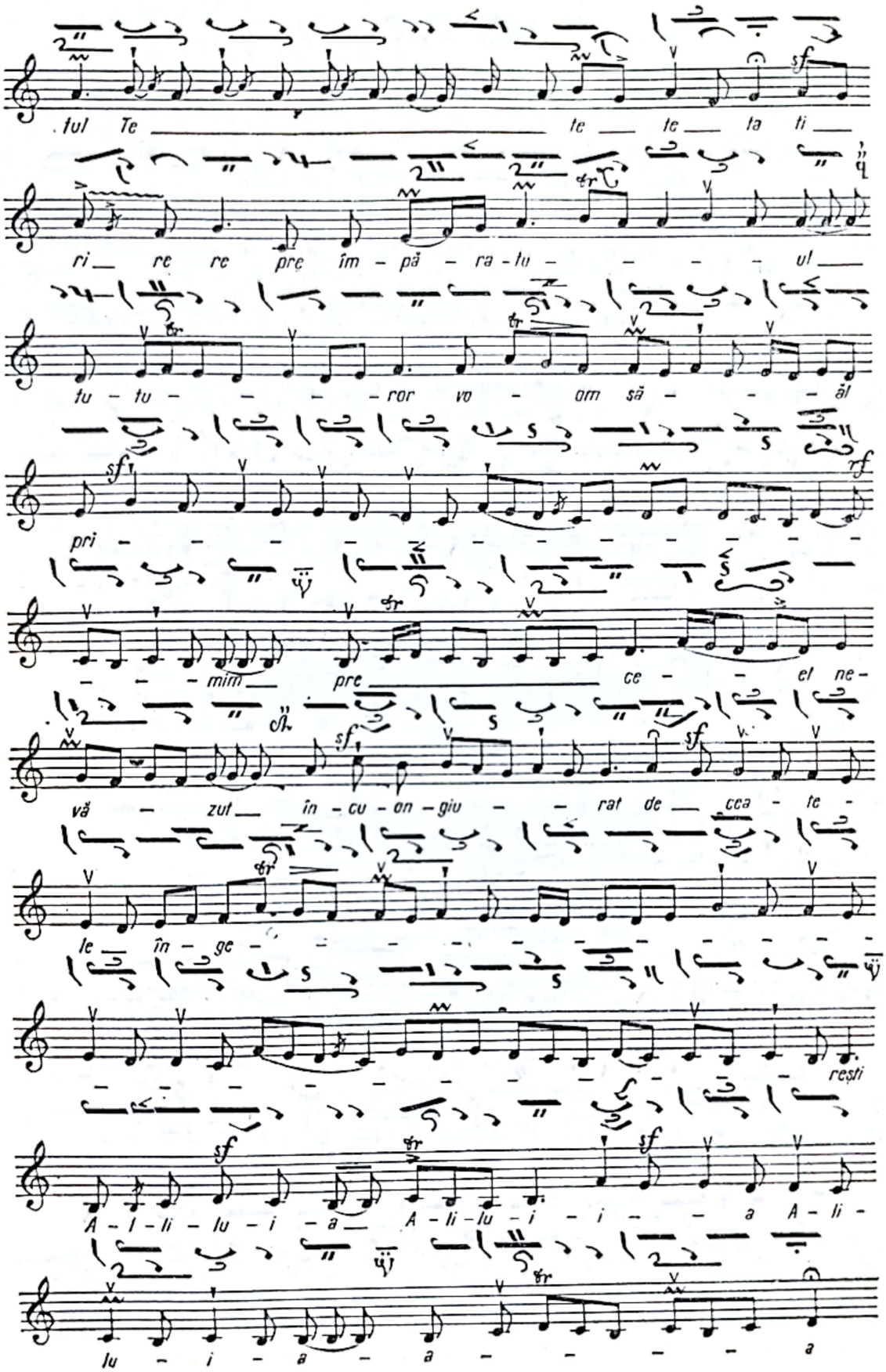

re p-re-mpă-ra-tul
tu-tu-tu-ror
vom să-ăl p-ri-i-
mim p-re cel ne-vă-zu-
-ut-ncu-un-giu-
rat De-cea-te-le-in-
ge-e-
reşti A-l-li-lu-i-a A-a-l-li-
lu-i-a A-l-li-lu-i-
i-a-a

HERUVIC

ἦχος πλ. (VII) *fol. 343r*

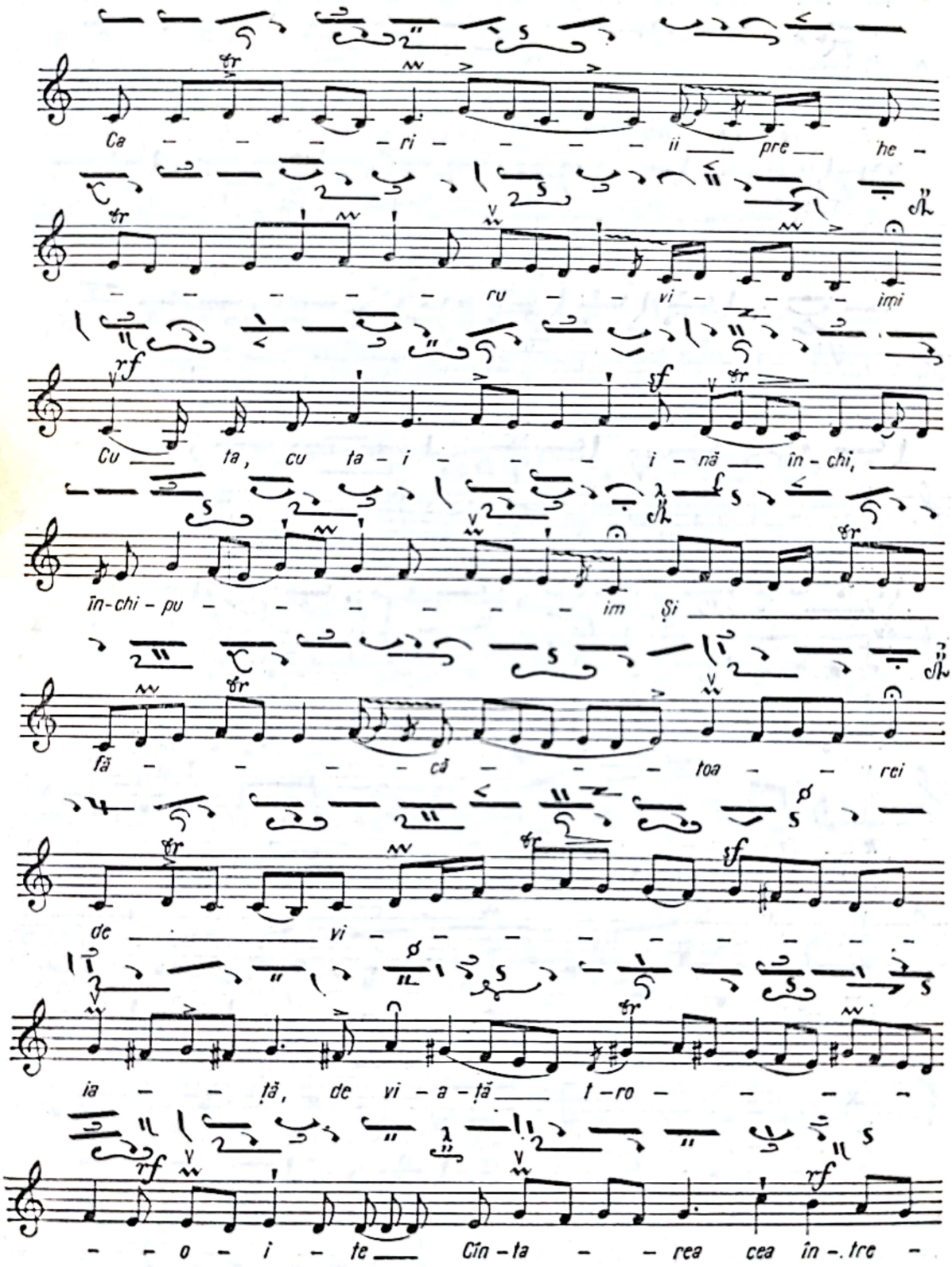



i - te că - ăn - ta -
rea cea în - tre cer in - tre - i -
i - il S-fin -
tă a - du - cem
Toa - tă g - ri - ja cea lu -
mea - scă să o le -
pă - ă - dăm
Ca ce - - ia ce p - re - m - pă - ra - a -
tul p - re îm - pă - ra -

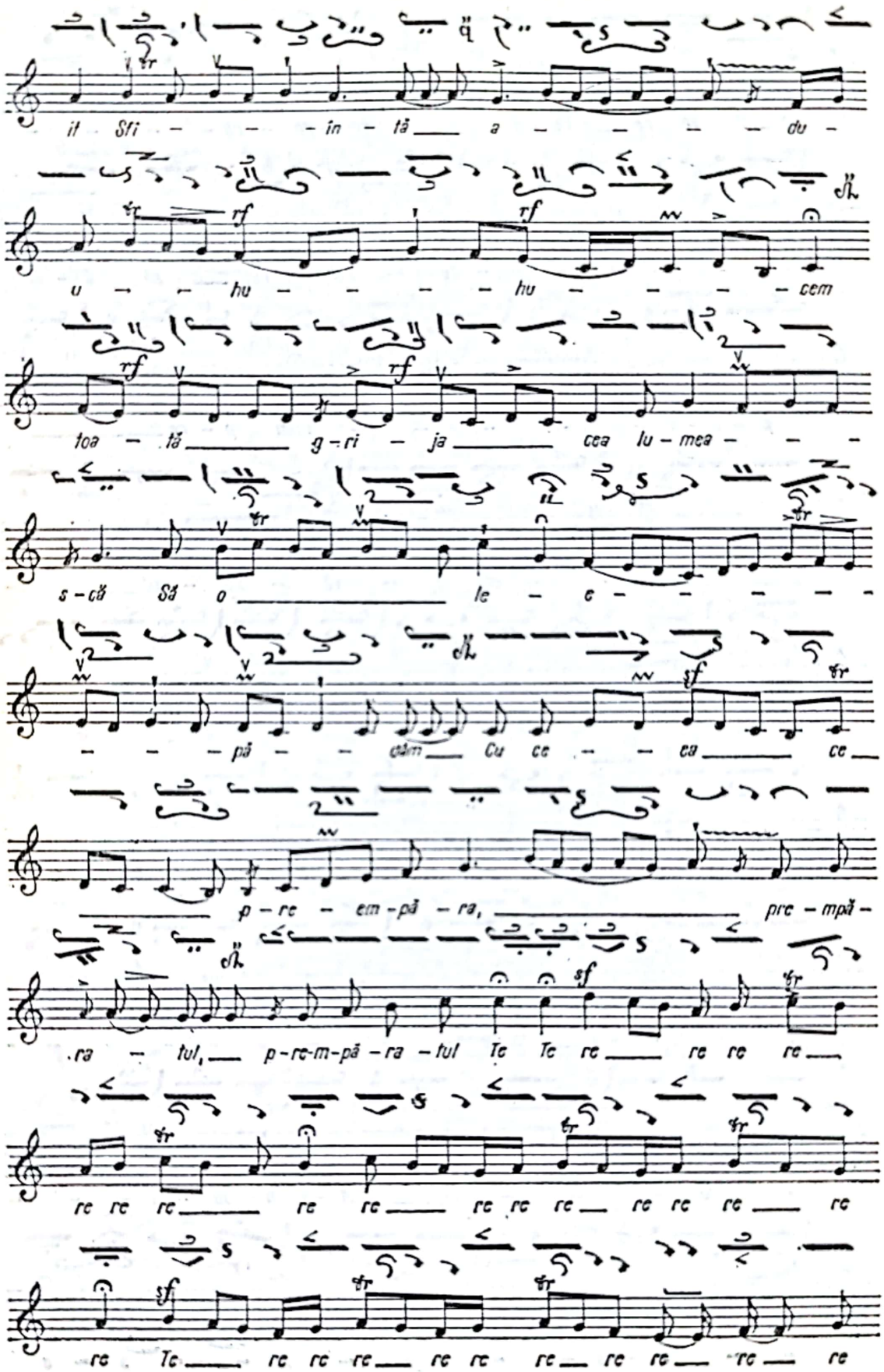

.ful Te te te ta ti
ri re re pre îm - pă - ra - tu - ul
tu - tu - ror vo - om să - ăl
pri - mim pre ce - el ne -
vă - zut în - cu - on - giu - rat de cca - te -
le în - ge - rești
A - l - li - lu - i - a A - li - lu - i - i - a A - li -
lu - i - a - a - a

HERUVIC

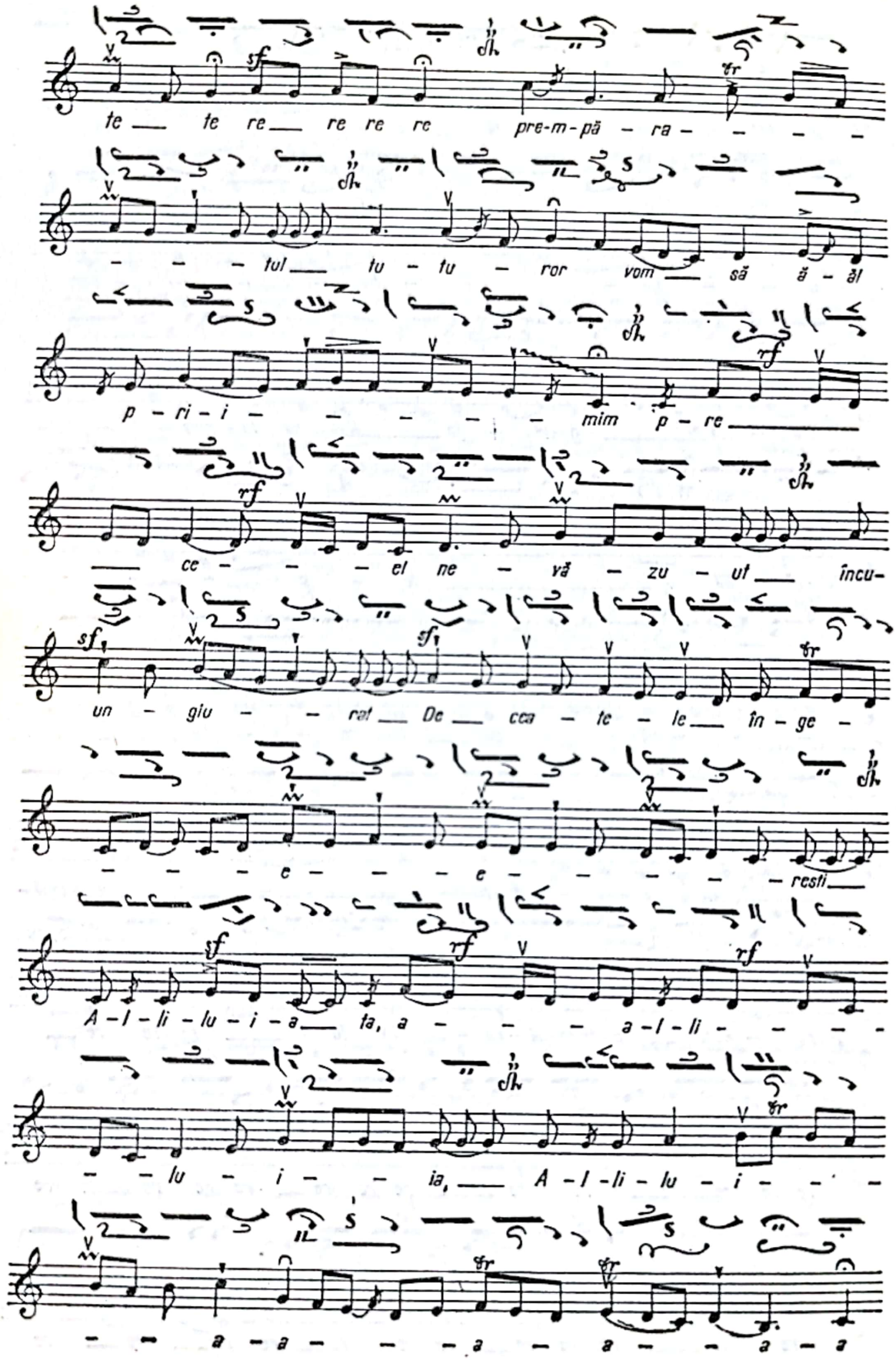
ἦχος λ πλ δ (VIII) *fol. 313r-v*



Scanned with OKEN Scanner



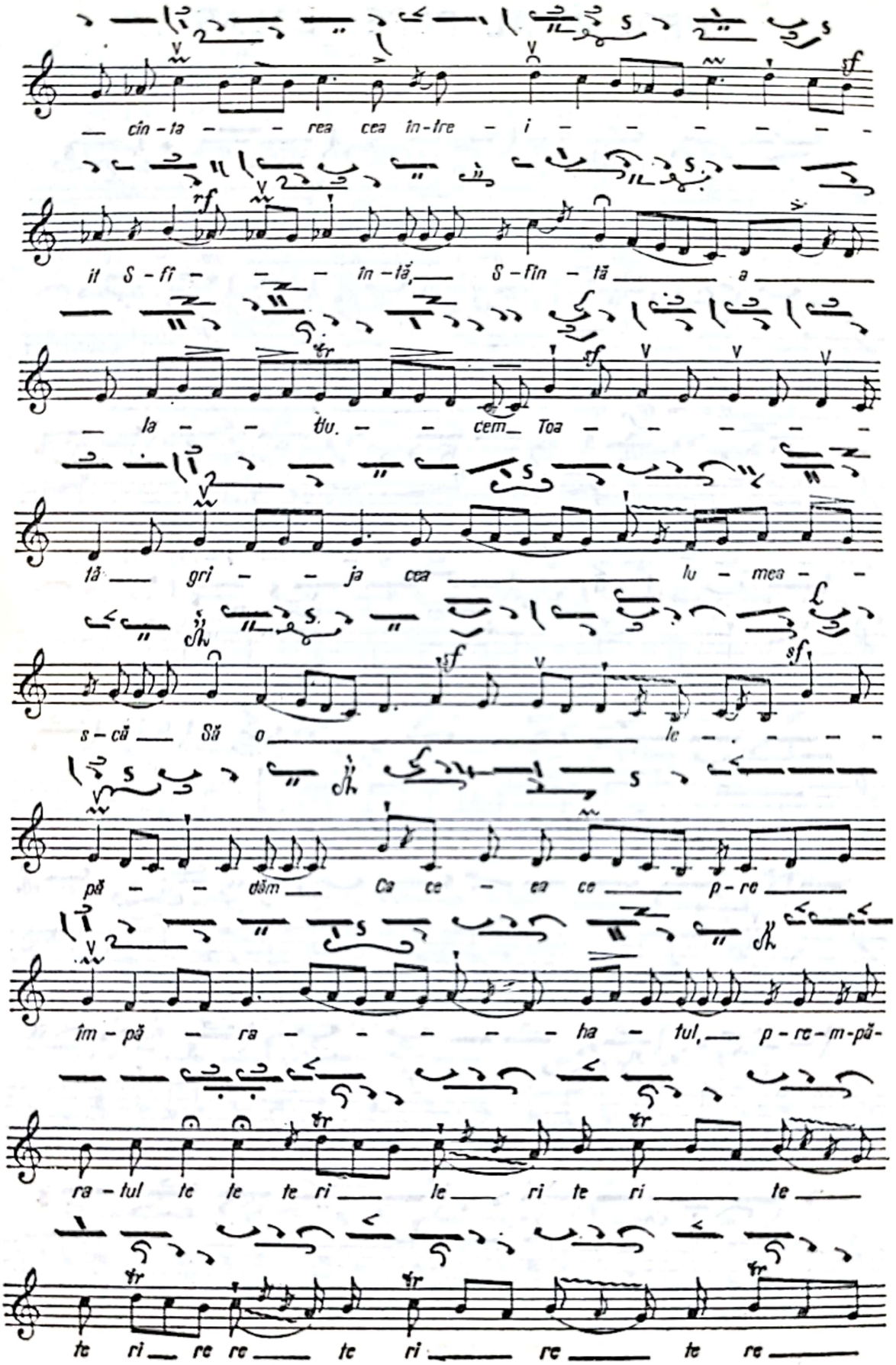
Scanned with OKEN Scanner



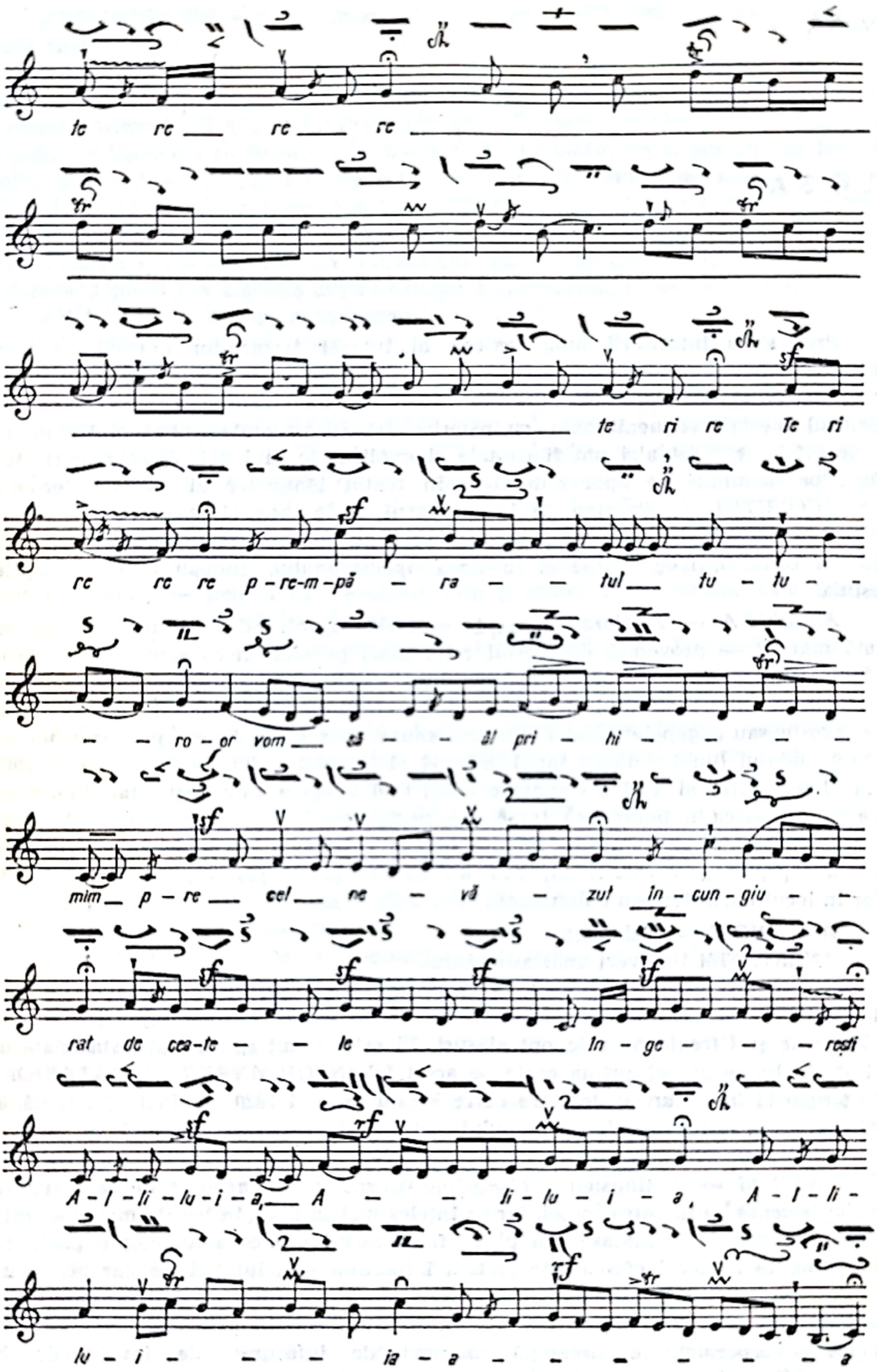
Scanned with OKEN Scanner

HERUVIC AL POPEI BALAȘ

ἦχος λ (VIII) *fol. 313ᵛ-314ʳ*



Scanned with OKEN Scanner


te re re re
te ri re te ri
re re re p-re-m-pă - ra - - tul tu - tu - -
- - ro - or vom să - - ăl pri - hi - - - -
mim p - re cel ne - vă - zut în - cun - giu - -
rat de cea-te - - le în - ge - - - reşti
A - l - li - lu - i - a, A - - li - lu - i - a, A - l - li -
lu - i - - - ia - a - - - - - - a

ANEXA IV

GLOSAR

Premisă a întocmirii unui lexicon al tuturor termenilor muzicii psaltice, anexa de faţă cuprinde explicarea unor forme imnografice şi a unor termeni tehnici specifici, întrebuinţaţi în studiul *Ioan sin Radului Duma Braşoveanu*. În cuprinsul lucrării termenii apar cu asterisc, iar în prezenta anexă sînt daţi în ordine alfabetică. Tot aici pot fi căutate şi explicaţiile în legătură cu majoritatea diferitelor denumiri ce apar subliniate în textul lămuritor al fiecărui termen.

ACOLUTUL — Provine de la grecescul *acolouthos* (ἀκόλουθος =urmînd) *acoloutheo* (ἀκολουθέω = urmez, ascult). Primind hirotosie de la *arhiereu*, serveşte în biserică, face ordine şi în lipsa *ipodiaconului*, îndeplineşte atribuţiile acestuia.

ANAFORA — *Anafora* (ἀναφορά = sacrificiu, ofrandă), se numeşte pîinea tăiată mărunt — provenită din restul celor cinci prescuri neconsumate la *proscomidie* — care se împarte participanţilor după sfîrşitul liturghiei. În biserica veche (sec. I şi II), după sfîrşitul liturghiei se da creştinilor din darurile aduse, masa de dragoste sau „agapele". Mai tîrziu, din cauza unor neorînduieli, prin canoanele : 28 al Sinodului din Laodiceia (anul 360), 40 al Sinodului din Cartagina (anul 390) şi 74 al Sinodului al VI-lea ecumenic (anul 680) agapele s-au desfiinţat. În amintirea lor, biserica a hotărît să li se dea participanţilor rămăşiţele pîinii binecuvîntate, aduse de ei, rămăşiţe numite evloghia (εὐλογία = pîine binecuvîntată), *anafora* (ἀναφορά = sacrificiu), sau *antidoron* (ἀντίδωρον = pîine dată creştinilor în locul darurilor sau euharistiei).

ANAGNOST — vezi ceteţ.

ANASTASIMA — vezi anastasimatarul.

ANASTASIMATARUL — De la gr. anastasis (Ἀνάστασις = înviere), este o colecţie de cîntări — aşezate pe note de psaltichie — ce conţine slujba învierii de la *Vecernie* şi *Utrenie* pe cele opt glasuri. El este numit uneori „Anastasimatarul melos". În limba greacă prima carte de acest fel *(NEON ANAΣTAΣIMATARION)* a fost tipărită la Bucureşti de către Petre Efesiu în anul 1820, iar în limba română, la Viena, de către Macarie Ieromonahul, în anul 1823.

ANTIDORON — vezi anaforă.

ANTIMIS — Antimision (ἀντιμήσιον)), sau *antimensium*, de la cuvîntul latin *antemensa* = înaintea mesei, iar în înţeles mai larg şi „în loc de masă" — este numită o maramă de mătase sau pînză fină (care conţine la un colţ o părticică de moaşte) în mijlocul căreia este pictată înmormîntarea lui Hristos, iar la capete cei patru evanghelişti. Antimisul — fără de care nu poate fi săvîrşită liturghia — se păstrează pe masa din mijlocul altarului, înfăşurat într-o pînză numită „eiliton" (ἐιλητὸν = corporale), ce înseamnă maramă de înfăşurat, de învelit de la ἐιλύω = înfăşor, învelesc, acopăr.

Scanned with OKEN Scanner

ANTOLOGHION — (Ἀνθολόγιον) culegere de cîntări bisericeşti alese din mai multe cărţi.

APOLISUL — *Apolisis* (ἀπόλυσις), apolio (ἀπὸ λύω = desleg) slavoneşte отпуст, adică eliberarea sau demiterea creştinilor de către preot din biserică. Cuvîntul отпуст, îl găsim în toate liturghierele vechi româneşti, cu sensul de formulă de încheiere a slujbelor. În liturgia din Constituţiile apostolice, în loc de apolis, diaconul se adresa creştinilor : *apoliesthe en eirini* (ἀπολύεσθε — ἐν εἰρήνη — adică, „sînteţi liberi să mergeţi în pace". De regulă, apolisul se zice la încheierea slujbelor — după care participanţii pleacă — cum sînt : Vecernia mică, Vecernia mare, Liturghia, Botezul, Cununa, Înmormîntarea etc. El însă se spune şi cînd nu se demite poporul din biserică după : Cinare, Mezonoptică, Proscomidie etc.

ARHIDIACON — vezi protodiacon.

ARHIEPISCOP — vezi episcop.

ARHIERATICONUL — (Ἀρχιερατικόν sau чиновникъ архийский), ceea ce este al arhiereului, sau liturghierul arhieresc — este cartea care cuprinde rînduiala ceremoniilor săvîrşite de *arhiereu* în timpul liturghiei : a *hirotoniilor* (diacon, preot şi arhiereu) şi *hirotesiilor* (ceteţ, cîntăreţ, ipodiacon, duhovnic, arhidiacon, sachelar, arhimandrit, eclesiarh, egumen etc.), ca şi rînduiala sfinţirii antimiselor. A fost tradus din limba greacă în limba română la sfîrşitul sec. al XIX-lea.

ARHIEREU — vezi episcop.

ARHIMANDRIT — Derivă de la gr. arhon mandra (ἄρχων μάνδρα = conducător de turmă) — pentru că de obicei este şi stareţ sau egumen. Este treapta monahală dintre protosinghel şi episcop.

ARHONUL CONDACELOR — O arhon ton contachion (Ὁ ἄρχων τῶν κοντακίων), conducea cîntarea condacelor la sărbători.

ASEMĂNÎNDA — vezi prosomie.

AUTOMELA — Automelon (Αὐτόμελον = însuşi glăsuitoare), (самогласны) = însuşi glasul sau *samoglasnica* (самогласенъ) — este un imn în formă de tropar care îşi are melodia sa proprie, neimprumutată. Este scrisă în versuri putînd circula şi cu alte texte. Se deosebeşte de irmos prin aceea că în timp ce aceasta serveşte ca model în canoane, adică pentru troparele înlănţuite printr-o temă, automela este un model pentru stihirile sau troparele izolate adică pentru prosomii.

BLAGOVEŞTENIE — Buna Vestire (sărbătoare la 25 martie).

BREVIAR — vezi orologiu.

CANONARHUL — De la grecescul *o canonarhis* (ὁ κανονάρχης) sau protocanonarhul, protocanonarhis (πρωτοκανονάρχης). Conducea cîntarea canoanelor şi se îngrijea de tipicul sau rînduiala cîntărilor.

CANTOR — vezi psalt.

CĂLUGĂR — vezi monah.

CETEŢUL — *Anagnostul* (ἀναγνώστης —ου— ὁ = cititor) sau *lectorul*, primind *hirotesie* de la arhiereu, avea datoria de a citi de pe amvon (pulpitum), tot ceea ce nu se cînta chiar şi evanghelia. Mărturii referitoare la ceteţ, anagnost, sau lector, în Occident avem din secolul al III-lea în scrierile lui Terturian şi Ciprian. În Orient această numire o întîlnim în sec. al IV-lea, cînd aflăm că Iulian apostatul (361—366), în copilărie fusese afiorisit de părinţii săi ceteţ al bisericii din Nicomidia. Pe vremea lui Justinian (527—565), la Sf. Sofia erau 100 de anagnoşti iar pe vremea lui Eracliu (610), 160, care şi ei intrau în componenţa corului.

CHARTOFILAX — *Hartofilax* (Ὁ χαρτοφύλαξ = păstrător de acte) *O mega hartofilax* (ὁ μέγα χαρτοφύλαξ = marele Chartofilax sau marele cancelar şi păzitor al documentelor patriarhiei), este şeful cancelariei şi arhivarul patriarhiei, este

Scanned with OKEN Scanner

arhimandritul sau protopresbiterul care cunoaşte şi aplică legislaţia bisericească — canoanele. În vechime acest demnitar aducea la hirotesie — din naos către altar — pe arhiepiscop şi mitropolit.

CHINONICAR — Chinonicon (Κοινωνικόν = ceea ce este comun), sau *pricestniar*, se numeşte colecţia de cîntări bisericeşti care cuprinde chinonice pentru tot anul.

CEASLOV — vezi orologiu.

CÎNTĂREŢ — vezi psalt.

COLIVA — (Κόλυβα) provine de la grecesul *to colivon, ta coliva* (τὸ κολυβον, τὰ κόλυβα), însemnînd grîu fiert, îndulcit cu miere.

CRATIMA — Este o formă de cîntare aparţinînd stilului papadic alcătuită — în vechea muzică — din melodii executate pe silabe variate, fără semnificaţie, cum sînt — *to — te — to ; te — ri — re ; te — ri — re — rem ;* etc. Pentru că silabele *te — ri — rem* sînt frecvent folosite, cîntările scrise în această formă se numesc uneori tereremuri ori teretisme, de la gr. *teretismo* (τερετήσμο) cu înţelesul de ornamente melodice din muzica bizantină. În acest fel sînt scrise polielee, heruvice, chinonice etc. Există manuscrise — mai ales din sec. al XVIII-lea — care conţin numai cratime, de unde şi denumirea de *Cratimatarion.*

CRATAMATARION — se numeşte manuscrisul care conţine *cratime.*

DIACONUL. De la gr. *diaconeo* (διακονέω = servesc), diaconos (διάκονος = servitor), *diaconia* (διακονία = serviciu), ajută pe preot şi arhiereu la săvîrşirea diferitelor ceremonii. Diaconia cea de a treia treaptă a preoţiei — este de origine apostolică (sec. I). Iniţial diaconii aveau îndatorirea de a servi la mese (la agape), de a împărţi milostenii, de a împărtăşi pe cei bolnavi etc. Treptele superioare diaconului sînt *arhidiaconul* şi *ptorotodiaconul,* iar cele inferioare, *ipodiaconul* şi *anagnostul.*

DIACONIC — vezi schevofilachiul.

DOGMATICA — (δογματικῶν) se numeşte slava care se cîntă la Vecernia mică şi mare, de sîmbătă seara, ca şi din alte zile ale săptămînii, după stihirile de la „Doamne strigat-am" şi după cele de la „Stihoavnă". Este numită astfel pentru că în ea se aduce laudă Fecioarei şi conţine dogmele privitoare la persoana lui Iisus. Alcătuitorul dogmaticelor este Ioan Damaschin (+754).

DOMESTICI — Domesticoi (δομέστικοι), se numeau cei doi conducători ai corului din strana dreaptă şi stîngă — în accepţiunea noastră dirijori — subordonaţi protopsaltului. Mai tîrziu (sec. XVIII) domesticul din strana stîngă a primit numele de *Lampadarie.*

ECLESIARH — De la gr. o ecclesiarhis (ὁ ἐκκλεσιάρχης), este numit cel care ţine biserica — mînîstirească şi catedrală — în bună rînduială. El avea ca subalterni pe pareclisiarhi — *paraecclisiarchai* (παραεκκλησιάρχαι) sau paraclisieri — *parecclisiarioi* (παρεκκλησιάριοι).

EGUMEN — De la *igheomai* (ἡγεομαι = conduc), igoumenos (ἡγουμενος = = conducător), se numeşte conducătorul unei *mînăstiri.*

EPISCOP — de la gr. *episcopos* (ἐπίσκοπος = păzitor, supraveghietor) sau *arhiereu* de la gr. *arhos ierevs* (ἀρχός ἱερεύς = preotul cel mai mare, cel dintîi, superior). Episcopul se numeşte şi Ierarh de la *ieros arhon* (ἱερος ἄρχων = principele preoţilor) sau, Chiriarh de la gr. Kirios — arhon (Κύριος ὄρχων = principe domnesc), în sensul de supraveghietor al bisericii. El este ales din rîndurile monahilor şi are puterea de a săvîrşi toate tainele. Această funcţie eclesiastică este de origine apostolică (sec. I). Cu vremea episcopii înmulţindu-se, unora li s-a dat titlul de *arhiepiscopi* de la gr. *arhos episcopos* — (ἄρχος ἐπίσκοπος), sau *arhiepis-*

Scanned with OKEN Scanner

copos (ἀρχιεπίσκοπος) adică primul dintre episcopi, sau *mitropolit* de la gr. *mitro polis* (μητρό — πόλις) sau *mitir — polis* (μήτηρ — πόλλις), care înseamnă „Oraşul maică", oraşul capitală, pentru că guverna provincia şi oraşul capitală.

EVHOLOGIUL — Evhologion (εὐχολόιγον' εὐχή — rugăciune, λόγος — cuvînt), *rituale sacramentarium*, sau *Molitfelnicul* este cartea care conţine „rînduiala tainelor" şi diferite evhologii pentru toate cerinţele vieţii omeneşti, de la naştere pînă la moarte. Molitfelnicul sau evhologiul este „mare" sau „bogat" şi „de rînd" sau „scurtat". Cel mai bogat molitfelnic este cel al mitropolitului Petru Movilă, tipărit în limba slavonă, la anul 1646 sub titlul de Требникъ, cu rugăciuni străvechi greceşti, româneşti şi galiţiene, care nu mai este întrebuinţat. Evhologiul bogat în uz la români, este cel tipărit în anul 1848 la Neamţ.

EXARHUL — (O exarhos ex-arhon-ntos ('Ο ἐξαρχος, ἐξ—ἄρχον—ντος = ex-domnitor, rînduitor din porunca altuia), se ocupă de sectorul monahal. Fiind delegatul patriarhiei, mitropoliei, sau episcopiei, adună informaţii, inspectează mînăstirile din eparhia respectivă, execută ordine la faţa locului.

FERICIRILE — Macarismoi (μακαρισμοί) sau beatudines, sînt versurile din Evanghelia lui Matei (V 3-12), ce alcătuiesc „predica de pe munte". Tot fericiri se numesc de obicei şi troparele canonului ce se cîntă la liturghie, însoţite de aceste stihuri.

HIROTESIA — (χειροθεσία), este ritualul care se săvîrşeşte — de către arhiereu — asupra celui desemnat spre a deveni : *anagnost, psalt, acolut, ipodiacon, arhidiacon, protodiacon, sachelariu, chartofilax, lampadarie, schevofilax, arhimandrit, eclesiarh, egumen, exarh* etc.

HIROTONIA — χειροτονία de la gr. *heir* (χείρ = mînă) şi *teino* (εἰνω = pun, aştern), adică „punerea mîinilor", este ritualul însoţit de punerea mîinilor peste cei desemnaţi, prin care se instituie taina preoţiei (diaconia, preoţia, arhieria).

IDIOMELĂ — Idiomelon ('Ιδιόμελον), este un imn în formă de tropar, care îşi are melodia sa proprie, neimprumutată şi care nu serveşte de model altor cîntări, textele fiind scrise în proză. Uneori idiomela este alcătuită din mai multe strofe, care cîte o dată, nu se aseamănă între ele, fiind aşezate pe melodii diferite.

IERODIACON — Ieros — diaconos (ἱερός — διάκονος = diacon sînt) se numeşte *diaconul* — monah.

IEROMONAH — Ierevs — monahos (ἱερεύς μοναχός), se numeşte preotul — *monah*.

IPACOI — (ὑπακοή = ascultare), *ipacouo* (ὑπακούω = ascult cu atenţie deosebită), în accepţiunea de astăzi se numeşte imnul, strofa sau troparul, care se citeşte la pavecerniţa învierii după canonul miezonopticii, după antifoanele de la utrenie şi după sedelna de la sfîrşitul odei a treia a canonului. În sec. I apostolul Pavel (Romani V, 19) întrebuinţează cuvîntul Ipacoi (ὑπακοή), cu înţelesul de „ascultare", iar paracoi (παρακοή), cu înţelesul de „neascultare". Cuvîntul Ipacoi (ἠπακοή) este cel mai vechi termen pe care îl cunoaştem în materie de psalmodie. În sec. al IV-lea, pe vremea lui Metodiu — episcop de Patra (+312) el desemna formula ce servea ca refren în cîntarea psalmodică. Şi cuvîntul *ipacoiein* (ὑπακούειν) pe vremea lui Athanasie cel mare (+373) este legat de „cîntarea responsorică cu refren". Diaconul citea un psalm iar poporul răspundea *ipakoiein* (ὑπακούειν = „Că în veac este mila lui".

IPODIACONUL — sau subdiaconul este hirotesit de episcop în scopul de a sta înaintea uşilor împărăteşti cînd slujeşte arhiereul, pentru a-l ajuta, a face ordine în altar etc. El poartă veşminte diaconeşti, cu deosebirea că este încins cu

Scanned with OKEN Scanner

orarul pentru a nu fi împiedicat de acesta în acțiunile sale. Originea ipodiaconilor datează din veacul al III-lea.

IPOPSIFIU — De la gr. o ipopsifos (ὁ ὑποψήφος = candidat), ipopsifizomai (ὑποψηφίζομαι = aleg, chibzuesc, calculez), o ipopsifios (ὁ ὑποψήφιος = ales în taină) — se numește cel ales pentru a fi hirotonit arhiereu.

KECRAGARII — Strigări sau Doamne strigat-am de la gr. Κράγω = a striga.

LAMPADARIE — *Lampadarios candiluptis* (λαμπαδάριος, κανδηλάπτης); funcție legată odinioară la patriarhia din Constantinopole, de mutatul sfeșnicilor, aprinderea candelelor și policandrelor. Începînd cu sec. al XVIII-lea, lampadariul conduce corul din strana stîngă — pe care pînă acum îl conducea domesticul — iar *protopsaltul*, pe cel din strana dreaptă. Lampadarie însemna deci cîntăreț doi, la biserica Sf. Sofia.

LECTOR — vezi cetet.

LITIE — (λητή = rugă, implorare, rugăciune), se numește rugăciunea comună, generală, însoțită de pîine, grîu, vin și untdelemn, care se săvîrșește în ajunul sărbătorilor mari în cadrul vecerniei, înainte de stihoavnă, jumătate în pronaos și jumătate în naos (ναός = corabie).

Tot litie se numește și procesiunea sau ieșirea solemnă din biserică — în mijlocul orașului sau afară din oraș — însoțită de cîntări și rugăciuni în scopul îndepărtării calamităților. Litia a fost introdusă în cult încă din sec. al III-lea Despre primul fel de a face litii, amintește Ioan Hrisostom (+407) și Ieronim (+420). Despre litii cu procesiuni din pricina ploilor mari din vremea sa, relatează tot Ioan Hrisostom iar pe vremea patriarhului Constantinopolului, Proclu, (434—446) s-a făcut astfel de litie cu prilejul unui cutremur.

LITIER — Se numește vasul cu mai multe cupe — pentru pîini, grîu, vin și untdelemn — întrebuințat la facerea litiei.

LITURGHIERUL — De la *leitourghiarion* (λειτουργιάριον), sau *missale*, este cartea — întrebuințată de diacon presviteri și episcopi — ce cuprinde rînduiala *Vecerniei, Utreniei, Proscomidiei*, și a celor trei liturghii: a lui Ioan Hrisostom, Vasile cel Mare și Grigorie Dialogul. Tot aici se găsește rînduiala binecuvîntării *colivei, apolisurile*, sărbătorilor domnești și ale zilei, rînduiala comuniunii ca și diferite rugăciuni pentru bolnavi, foamete, ploaie, boli epidemice etc. Părți constitutive ale liturghierului coboară pînă în vremea apostolilor. Ecteniile de pildă, într-o formă inițială, se găsesc în liturghia apostolului Iacob (sec. I).

MINOLOGHION (μηνολόγιον), se numește cartea care cuprinde viețile sfinților, adunate și rînduite după calendar.

În sec. al X-lea, Simeon Metafrastul (+970) colecționează 122 de biografii ale sfinților, acțiune continuată de diferiți autori pînă la începutul sec. al XVIII-lea, cînd Dimitrie — mitropolitul Rostovului, încheie lista acestor biografii. La anul 1682, mitropolitul Dosoftei, tipărește în limba română „Viețile Sfinților" în două volume, traduse de el din grecește și sîrbește, iar la sfîrșitul sec. al XVIII-lea, Schimonahul Isaac traduce și tipărește la Mînăstirea Neamț, în limba română, toate aceste biografii în 12 volume.

MITROPOLIT — vezi episcop.

MOLITFELNIC — vezi evhologiul.

MONAH — *Monos* (μόνος = singur) sau *călugăr calos-i-on-ergon* (Καλός—η—ον—ἔργον = fapta bună, făcător de bine), este numit cel primit în mînăstire și care a depus jurămîntul pentru voturile monahale.

Scanned with OKEN Scanner

MONASTIRE — *Monos — stasis* (μόνος — στάσις = un loc izolat, un loc singuratec, locuință izolată), în limba latină „Clastrum", „un loc închis" — este instituția religioasă cuprinzînd o biserică și mai multe chilii, unde trăiesc — potrivit unor reguli de viață austere — călugări sau călugărițe.

OROLOGIUL — *Orologhion* (ὡρολόγιον = orariu, învățătură despre ore), *Ciaslovul* (часословъ), sau *Breviarum*, este cartea folosită de cetet, anagnost sau cîntăreț, care cuprinde rugăciuni de la *Vecernie*, *Pavecerniță*, După-cinare, Miezonoptică, *Utrenie*, rînduiala orelor (ceasurilor) — de unde și-a primit numele — ridicarea panaghiei, binecuvîntarea mesei, canonul Născătoarei de Dumnezeu, rugăciunile dimineții și cele spre somn, troparele învierii și ale morților, condace, bogorodnice, prochimene, chinonice, calendarul, pashalia, indictionul, acatiste etc. Orologiul este de două feluri : „mare" sau bogat și „mic" sau *breviar*. Inceputurile alcătuirii Orologiului se atribuie lui Sava de la Ierusalim (+531) completările fiind făcute de Ioan Damaschin (+754), Teodor Studitul (+826) etc.

ORTRINA — vezi utrenie.

OTPUST — vezi apolis.

PANAHIDA — De la gr. πᾶς = tot, νύξ, = noapte, ἄδω = cînt, cîntarea de toată noaptea. La început această slujbă, ce se făcea mai ales înaintea sărbătorilor mari se numea „panahidă". Pentru că unele rugăciuni, erau consacrate memoriei celor răposați, numele de „panahidă" s-a dat în exclusivitate ceremoniei pentru aceștia. Această slujbă se numește și *parastas*, de la gr. παρισχμι = a veni în ajutor, παραστάσις, aducere aminte de suflet, mijlocire pentru cei răposați. Parastasul sau panahida mare este de fapt prescurtarea slujbei înmormîntării.

PARACLIS — *Para ecclesia* (παρά ἐκκλεσία = biserică alăturea) loc de închinăciune, bisericuțe mici aflate în palatele domnitorilor, lîngă locuința arhiereilor, pe lîngă monastiri, în înseși bisericile monastirilor etc.

PARALAGHIE — *Paralaghi* (παραλλαγή = schimbare, strămutare), de la verbul *parallasso* (παραλλάσσω), în sensul de cîntare, pe note psaltice, nu pe cuvinte.

PARASTAS — vezi panahidă.

PODOBIE — vezi prosomie.

POGRIBANIE — înmormîntare.

PREDEȘTENIE — Liturghia lui Grigorie Bogoslovul, numită și Liturghia mai-nainte sfințită.

PREDOSLOVIE — De la sl. preduslovije = prefață, precuvîntare, introducere.

PREOBRAȘTENIE — Schimbarea la față (sărbătoare la 6 august).

PRICESTNIAR — vezi chinonicar.

PRIMICERII — *Primichirioi* (πριμικήριονριοι), cîte unul la fiecare strană, urmau — în ceata cîntăreților — imediat după *domestic*. Se numeau astfel pentru că de la ei se începea numărătoarea cîntăreților.

PRIPEALĂ — De la sl. припѣвъ, припемь = a cînta cu, a repeta, sau de la gr. ἀκροτελεύτιον se numește un vers care însoțește cîntarea unui psalm sau a unui imn.

PROSCOMIDIE — Proscomidi (προσκομιδή) sau „proaducere" de la verbul *proscomizein* (προσκομίξειν = a proaduce, a aduce înainte, a pune în față elementele necesare pentru săvîrșirea euharistiei), se numește prima parte a liturghiei. Această proaducere și pregătire se face pe masa numită și ea „proscomidie", numire împrumutată de la însăși lucrarea se ce face pe ea. În biserica primară creștinii aduceau daruri în *pastoforia* (παστοφόρια) altarului, iar din aceste pro-

Scanned with OKEN Scanner

aduceri se alegeau elementele necesare săvîrşirii euharistiei. Procomidia se face numai la liturghia lui Ioan Gură de Aur şi Vasile cel Mare.

PROSOMIE — Derivă de la grecescul *prosomia* (προσόμια = asemenea) *o miou* (ὅ μιου = asemănîndă, sau *podobie* подобень = normă sau model după care se cîntă în greceşte cîntarea respectivă). Podobia este o melodie tip, după al cărui model se cîntă un şir întreg de cîntări. Prosomia sau podobia putea vehicula deci şi un alt text, cu condiţia ca acesta să aibă aceeaşi construcţie izosilabică şi omotonică. Fiecare din cele opt glasuri îşi are asemănîndele sale. Acestea se însemnează deasupra imnelor ce trebuiesc a fi cîntate întocmai cu aceste asemănînde. În vechime nici grecii nu cîntau în biserică pe note, ci cunoşteau din tradiţie melodiile irmoaselor şi după modelul acestora cîntau toate troparele canoanelor. Deasupra fiecărei ode se însemna, ori cuprinsul integral al irmosului, ori numai începutul lui. Şi azi la canoane modelele de cîntare sînt irmoasele, iar la stihiri — podobiile.

PROTODIACON — (Ὁ πρωτοδιάκονος) sau *Arhidiacon* (ἀρχι διάκονος) este numit primul dintre diaconi. Această funcţie este de origine apostolică, primul arhidiacon, fiind Ştefan (sec. I). În accepţiunea de astăzi prin protodiacon se înţelege primul între diaconii de mir, iar prin arhidiacon, primul între diaconii monahi.

PROTOPSALTUL — *O protopsaltis* (Ὁ πρωτοψάλτης) *o horarhis* (ὁ χοράρχης = cel dintîi dintre cîntăreţi) stă în mijlocul bisericii, între corul din strana dreaptă şi corul din strana stîngă, începînd şi conducînd cîntarea. El avea în grija sa învăţămîntul cîntărilor bisericeşti, şi tipicul. În biserica patriarhiei din Constantinopol, protopsalt se numea cîntăreţul care cînta în strana dreaptă.

PROXIMUL — *O proximos* (Ὁ πρόξιμος) subordonat *canonarhului*, conducea cîntarea canoanelor, semnalînd la timp, începutul cîntării.

PSALTUL — *Psaltis* (ψάλτης), psalmista, *cantorul* sau *cîntăretul*, îşi are numirea de la grecesul *psallo* (ψάλλω = cînt), pentru că el cînta psalmii, fiind urmaşul cantorului din sinagogile evreeşti. În biserica primară psaltul care cînta se deosebea de *cetet*, *lector*, sau *anagnost*, care citea părţile orînduite lui. Psalţii se chemau în orient şi povăţuitori, *ipovoleis* (ὑποβολεῖς), monitores, inspiratores, pentru că ei cîntau psalmi, iar poporul la anumite versuri le răspundea sau termina versul. Mărturii despre aşezarea psalţilor avem în : liturghia atribuită lui Marcu (sec. I), Constituţiile apostolice (sec. III), Efrem Siru (+373 sau 378), Novela III-a a lui Iustinian (527—565) etc. Canonul 15 al sinodului din Laodiceia (anul 360), stabileşte că în biserică nu se cuvine să cînte „decît canoniceştii psalţi cei ce se suie pe amvon şi cîntă *după membrane*“ *apo difteras* (ἀπὸ διφθερας).

PSALTICHIE — *Psaltichi* (ψαλτική), se numeşte cîntarea pe notele greceşti. Cuvîntul derivă de la gr. ψάλλω = cînt, cînt din gură. Începuturile acestei muzici se află în cîntarea tradiţională a poporului evreu, alcătuită mai ales din psalmi de unde şi numele de psaltichie.

SACHELARIUL — *O sachelarios* (Ὁ σακελλάριος), diminutiv din „sacra“, *sachella* (σακέλλα), latineşte sacelanus, capelan, preot, era veghetorul celor sacre, adică al mînăstirilor de monahi, ta andrichia monastiria (τὰ ἀνδρίκια μοναστήρια).

SAMOGLASNICA — vezi automelă.

SĂRINDAR — Saranta, tessarakonta (σαράντα τεσσαράκοντα = patruzeci) se numeşte pomenirea celui mort în patruzeci de liturghii.

SCHEVOFILACHIUL — În pastoforiul, *pastoforia* (παστοφόρια = cameră, firidă) din partea dreaptă a altarului, spre miază-zi, se află schevofilachiul *schevofilachion* (σκευοφυλάκιον) sau veşmîntariul, adică locul unde se păstrează veşmintele, vasele şi cărţile bisericeşti aflate în grija *schevofilaxului*. Acest loc se

mai numeşte şi *diaconic* — *diaconicon* (διακονικόν), pentru că păstrarea obiectelor mai sus amintite sînt încredinţate diaconilor. Astăzi această funcţie este îndeplinită de *ecleriarh*.

SCHEVOFILAXUL — *O Schevofilaz* ('Ο Σκευοφύλαξ), sau Marele Schevofilax — *o Megas Schevofilax* ὁ Μέγας Σκευοφύλαξ), de la *schevos* (σκεῦος = = vas), păstrează vasele liturgice — *o de filassei ta schevi* (ὁ δὲ φυλάσσει τά σκεύη), se îngrijeşte de veşminte şi de cîntări — *ta ton imnon* (τὰ τῶν ὕμνων), se îngrijeşte de îmbrăcămintea arhiererilor — *cai ton ierarhicon evdimaton* (καὶ τῶν ἱεραρχικῶν ἐνδυμάτων) Cînd oficia patriarhul, Marele Schevofilax sta îmbrăcat în veşminte diaconeşti la uşa *Schevofilachiului* şi da veşmintele şi odoarele liturgice necesare cultului.

STRETENIE — Întîmpinarea Domnului (Sărbătoare la 2 februarie).

TEREREM — vezi Cratima.

TREBNIC — vezi Evhologiul.

USPENIE — Adormirea Maicii Domnului (Sărbătoare la 15 August).

UTRENIA — sau *ORTRINA* de la gr. *Orthrizo* (Ορζρίξω = mă scol de dimineaţă), *orthros* (ὄρθρος răsăritul), evhi orthrini (εὐχή ὀρθρινή = rugăciunea de dimineaţă), de la sl. утреня utrene, utrăne, utrine, sau lat, officium matutinum, este una din cele şapte laude, însemnînd rînduiala — care cuprinde toate rugăciunile, cîntările şi citirile — ce se face la vremea prescrisă de biserică. Numirea de utrenie sau ortrină, vine de la timpul cînd se săvîrşeşte, ὄρθος însemnînd „de dimineaţă" sau „aurora dimineţii". Utrenia este de trei feluri : Utrenia învierii, Utrenia mare sau cu polieleu şi Utrenia de toate zilele, toate începîndu-se cu psalmul de dimineaţă (ψαλμὸς ὄρθρινος) şi se termină cu doxologia. Această laudă este cunoscută încă de la începuturile creştinismului. Pliniu al doilea cel Tînăr (+114) proconsulul Bitiniei, într-o scrisoare trimisă împăratului Traian, îi spune că creştinii din ţinutul său „se adună împreună în zorile zilei (ante lucem convenire) şi cîntă imne lui Hristos ca unui Dumnezeu".

UTRENIERUL — Este o colecţie de cîntări puse pe note de psaltichie, ce cuprinde slujba învierii de la utrenie, pe cele 8 glasuri. În limba română prima carte de acest fel a fost tipărită la Bucureşti de către Macarie *ieromonahul*, în anul 1827, din ordinul domnitorului Grigorie Ghica.

VECERNIE — De la gr. *espera* (ἑσπέρα = seară), *esperinos* (ἑσπερινός = de seară, sau ceea ce se face seara), sl. вечдрия sau lat. *vespera, vesperae, vespertina*, se numeşte ritualul de seară precedat de ceasul al nouălea şi urmat de *pavecerniţă*. Isidor de Sevila crede că occidentalii au dat serviciului de seară numirea de vesperă, pentru că acesta se făcea atunci cînd apărea pe cer steaua „vesper". Constituţiile apostolice arată cum se făcea în secolul III şi IV ritul vesperei. Vecernia este de trei feluri : „Vecernia cea mică" (ὁ μικρὸς Ἑσπερινός), „Vecernia cea mare" (ὁ μέγας Ἑσπερινός) de sîmbătă seara sau din ajunul sărbătorilor mari şi „vecernia de toate zilele", fiecare avînd tipicul său. Începutul vecerniei se numeşte în greceşte lihnicon de la lihnis (λυχνὸς = lumină, candelă), pentru că atunci cînd începea vecernia, soarele apunea, se aprindeau candelele, iar preotul citea în gînd luminariile (λυχνικά = imnele luminilor), în timp ce la strană se citea psalmul vecerniei (103) numit „de începere" ('Ο προοιμιακὸς ψαλμὸς).

VESPERA — vezi vecernie.

VOVIDENIE — Intrarea în biserică (Sărbătoare la 21 Noiembrie).

Scanned with OKEN Scanner

Gheorghe Ciobanu

„Capriciul" de B. Romberg şi cîntecul moldovean „Mititica"

Există în istoriografia românească — atît muzicală cît şi literară — un cîntec urban care s-a bucurat, poate, de cea mai mare atenţie din partea specialiştilor. Este vorba de cîntecul *Mititica* — denumit astfel după refrenul său — semnalat în Bucureşti spre sfîrşitul secolului XVIII mai întîi de Franz Joseph Sulzer [1], apoi de Heinrich von Reimers [2]. Se afirmă că s-ar fi cîntat încă prin anul 1773 [3]. Relatarea celor doi călători a fost preluată — mai ales ultima — de către Ionescu-Gion [4] şi N. Iorga [5].

Acelaşi cîntec este semnalat la Iaşi către sfîrşitul anului 1806 sau începutul celui următor — după cum arată G. Breazul [6] — cînd violoncelistul Bernhard Romberg a executat, cu prilejul unui concert, o serie de variaţii pe melodia cîntecului *Mititica* [7].

Ca „djoc Mititica", melodia este semnalată şi la Chişinău pentru perioada 1820—1823 [8] — cînd — se spune — a făcut o deosebită impresie asupra marelui poet rus Puşkin [9].

Circulaţia textului a fost urmărită de Eugen I. Păunel atît în publicaţii româneşti cît şi străine [10]. Partea melodică nu s-a bucurat însă de aceeaşi atenţie, dar identificarea acesteia a preocupat în mod deosebit pe G. Breazul pentru motivul, bine întemeiat, că e vorba — după cum afirmă — de începutul „de valorificare, în arta cultă, a melodiilor populare din Ţările Româneşti" [11].

După concertul susţinut de Romberg la Iaşi, urmează o perioadă de tăcere adîncă. Nimeni nu mai vorbeşte de acest cîntec, deşi — după cum vom vedea — nu a încetat să circule. În anul 1849, G. Asachi îşi reaminteşte — cu prilejul concertului dat la 8 noiembrie de un alt violon-

Scanned with OKEN Scanner

celist, Kossowski — de Romberg şi de variaţiile sale „pe melodia moldoveană *Mititica*, ce se preţuiesc între a sale mai bune compuneri“ [12]. Din spusele lui Asachi rezultă că el avea cunoştinţă — vagă, desigur — de existenţa unei creaţii a lui Romberg pe o melodie, sau pe melodii moldoveneşti, dintre care îşi aminteşte de *Mititica*. Formularea este însă echivocă, ceea ce a dus mai apoi — după cum se va vedea — la unele susţineri nefondate.

După apariţia foiletonului lui Asachi se aşterne din nou tăcerea, atît asupra concertului lui Romberg cît şi a cîntecului *Mititica*, pentru o perioadă de două decenii şi jumătate, cînd T. T. Burada, scrie articolul său despre *Bernard Romberg*. Exprimîndu-şi regretul că artiştii noştri nu se preocupă de „perfecţionarea muzicii naţionale“, Burada spune în continuare că melodiile noastre „au inspirat pe renumitul Romberg a compune *Capriciul* său pe vechea arie naţională *Mititica* imprimat în Leipzig pe care l-a şi executat la Iaşi înainte de 1809“. (sub. n. — G.C.)[13].

În *Cronica muzicală a oraşului Iaşi*, T.T. Burada afirmă din nou că B. Romberg „a compus o fantezie pe arii naţionale, Mititica, intitulată : *Caprice pour le violoncelle sur des airs moldaves et valaques*, cu acompaniament de pian, Leipzig, op. 45“ [14]. După cum se vede, T. T. Burada cunoştea precis titlul creaţiei lui Romberg, deci şi faptul că „fantezia“ violoncelistului german era „pe arii moldave şi valahe“ ; totuşi, preluînd afirmaţia lui Asachi, Burada afirmă şi el că aceasta era compusă pe melodia cîntecului *Mititica*. Formularea echivocă nu întîrzie să ducă la concluzia că creaţia lui Romberg se numea *Mititica*. Se vede clar acest lucru la Mihai Gr. Poslușnicu, unde găsim scris că „la 1809 [...] colectînd melodii moldovene şi muntene şi aranjîndu-le într-o *fantezie pe arii naţionale*, cu titlul *Mititica*, le execută, într-un concert, la violoncel cu acompaniament de piano“ [15]. Din titlul lucrării — pe care Poslușnicu nu se poate să nu-l fi cunoscut de la Burada [16] — nu rezultă însă în nici un fel că ar fi pe „melodia moldovană *Mititica*“, aşa cum afirmă din *memorie* G. Asachi. Dacă acesta şi-a reamintit — după aproape 43 de ani — de concert şi de variaţiile pe care Romberg le-a executat pe melodia cîntecului amintit, trebuie să credem că într-adevăr artistul a putut folosi melodia aceasta pentru a-şi etala talentul de improvizator. De aici însă, pînă la a afirma că lucrarea lui Romberg ar cuprinde, sau chiar s-ar baza exclusiv pe melodia *Mititicăi*, mi se pare că este cam mult. Logica elementară respinge o asemenea părere, pentru că autorul *Capriciului* nu putea dispune, la Iaşi, de timpul necesar să-şi elaboreze lucrarea, apoi s-o şi execute, cum ne lasă Burada să înţelegem, ci şi-a putut scrie, în linişte, doar ulterior această lucrare. Dacă a inclus sau nu în *Capriciul* său şi melodia cîntecului nostru, vom vedea în cele ce urmează. Deocamdată să urmărim preocuparea lui G. Breazul pentru identificarea acestei melodii.

Pe neobositul muzicolog român l-a interesat, mai mult decît pe oricare altul, dezvoltarea culturii muzicale româneşti. El este cel care a descoperit atîtea documente muzicale care privesc istoria noastră muzicală, el este cel care iniţiază cu adevărat cercetarea comparată la noi. Aşa fiind, nu putea să treacă uşor peste un moment atît de important cum este cel al începutului „folosirii şi valorificării artistice a folclorului autohton în muzica cultă profesională“ [17].

Scanned with OKEN Scanner

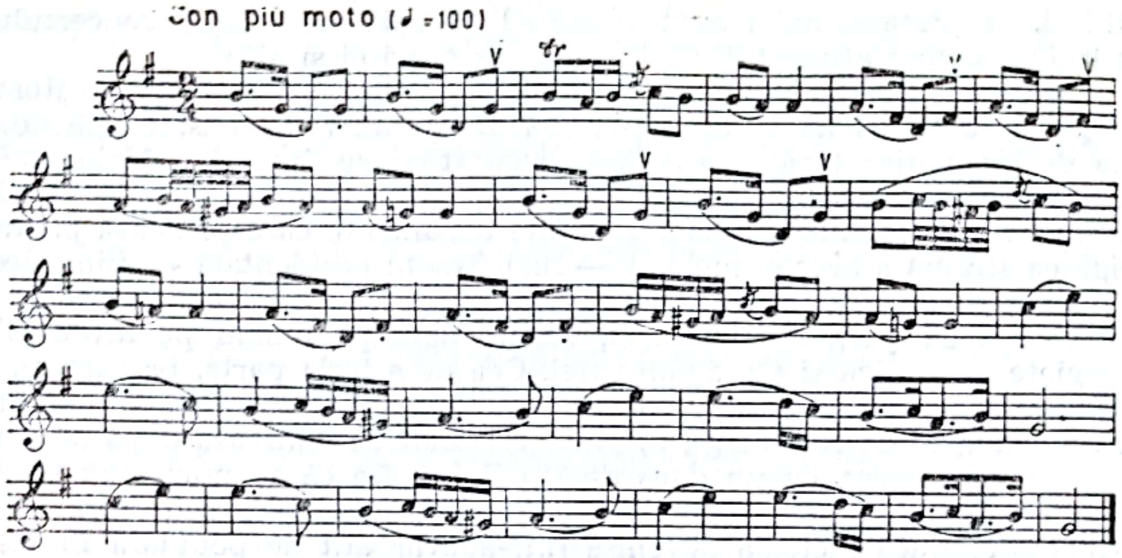
Prima referire a lui G. Breazul la *Capriciul* lui Romberg şi la cîntecul *Mititica* datează din anul 1939. După ce citează relatarea lui Asachi despre concert şi variaţiile executate cu acel prilej, continuă : „Data la care Romberg [...] a putut trece prin Iaşi este 1807. Atunci trebuie să fie cîntat şi *Caprice pour le violoncelle sur des airs Moldaves et Valaques avec deux Violons, Alto et Basse ou Piano-Forte*", care a apărut apoi la Paris şi Leipzig [18]. Aceeaşi părere, redată întocmai, se află şi în *Patrium Carmen* [19], care în fond nu este decît lărgirea amplului capitol ce-i aparţine din volumul *Muzica românească de azi.*

În referatul despre *lăutari,* pe care l-a susţinut în luna martie a anului 1951 [20] în cadrul unui cenaclu ţinut la Uniunea compozitorilor, G. Breazul aduce din nou vorba de cîntecul *Mititica.* După ce menţionează atestarea cîntecului de către Fr. J. Sulzer şi H. von Reimers, scrie : „Sulzer, care era şi un serios cunoscător al tehnicii muzicale, îşi notează melodia şi o publică sub titlul *Hora a treia („Dritte Chora")*". După melodia din Sulzer, publică alte două variante, prima luată din ms. *Anonimus valachus* — aflat în Biblioteca Academiei R. S. România, cota 2675, intitulat : *Des chanson valaques sur le Piano-Forte* — iar cealaltă este o culegere personală, probabil, făcută în comuna Broşteni, judeţul Argeş [21].

În anul 1956 se referă din nou la *Mititica* şi la *Capriciul* lui Romberg [22], dar nu mai urmăreşte identificarea melodiei cîntecului moldovean. Afirmă însă că, trecînd prin Iaşi, Romberg „a cules melodii populare, *le-a prelucrat* (sub. n. — G. C.) şi le-a cîntat la concertul său" [23]. Despre prima melodie din Capriciul lui Romberg — cea semnalată în manuscrisul amintit mai sus — afirmă că ar fi fost „culeasă de Romberg în Moldova, la Iaşi" [24]. Nu mai spune, de data aceasta, care dintre cele trei melodii folosite în *Capriciu* ar fi a cîntecului *Mititica.*

În anul 1959 reia discutarea problemei cu noi argumente, mai întîi în *Muzica românească,* „Articol pentru un lexicon", în care face un pas mai departe afirmînd — deşi ar fi putut face acest lucru şi pînă atunci — că Romberg foloseşte, în *Capriciul* său, melodii culese atît la Iaşi cît şi la Bucureşti [25]. Spaţiul restrîns al articolului l-a împiedicat, mai mult ca sigur, să discute mai mult, limitîndu-se la semnalarea faptului. Reia însă discuţia pe larg într-un articol apărut în *Muzica* [26]. Acum atrage atenţia asupra faptului că, în timp ce Asachi menţiona „variaţiile pe aria moldoveană *Mititica*", *Capriciul* este intitulat „sur des airs Moldaves et Valaques", deci pe mai multe melodii de origine diferită. După ce se referă din nou la circulaţia cîntecului *Mititica,* scrie : „Alte mărturii sau documente pe care să ne întemeiem pentru identificarea conturului melodic al cîntecului *Mititica* lipsesc (deocamdată, cel puţin). De aceea, — afirmă în continuare — va trebui să recurgem la studiul melodiilor folosite de Romberg în *Capriciul* său". Analizînd partitura, identifică trei melodii. Primele două se găsesc şi în *Anonimus valachus,* ceea ce-l determină să le considere — pe bună dreptate — ca fiind „valahe", deci culese la Bucureşti. Pentru acest considerent, socoteşte că cea de a treia melodie reprezintă aria cîntecului *Mititica.* Iată această melodie :

Scanned with OKEN Scanner



G. Breazul recunoaşte, ca variante ale acesteia, melodia dansului *Tărăşelul* şi *„Hora ţăranilor" din Baba Hirca*. Comparînd, în continuare, această arie cu „Ballade moldave", *Ştefan înaintea Cetăţei Neamţu* pe versuri de G. Asachi, publicată în *Spicuitorul Moldo-Român* din 1841, la care se specifică : „pe muzica naţională", conchide că aceasta trebuie să fie „aria moldovană *Mititica*" la care se referea Asachi în 1849, cînd îşi amintea de concertul lui Romberg şi de variaţiile lui pe melodia acestui cîntec. Şi pentru a îndepărta orice îndoială că aceasta este melodia cîntecului atît de des menţionat în jur de 1800, caută să-i demonstreze originea populară, apelînd la „elemente care se recunosc a fi româneşti", printre care enumeră „chiar acea primă figură melodică..." apoi sercvenţarea ei la secunda inferioară care apar „în memorie ca ceva propriu poporului românesc" [27].

Cunoscînd toate aceste căutări, trebuie să spunem că identificarea melodiei cîntecului *Mititica* în cea de a treia melodie folosită de B. Romberg în *Capriciul* său ne ridică unele semne de întrebare. Mai întîi, o remarcă : aproape toţi cei care se referă la *Mititica* vorbesc de un cîntec cu text, pe cînd melodia folosită de Romberg — ale cărei variante pot fi întîlnite şi astăzi în circulaţie, după cum vom vedea — nu a fost întîlnită niciodată circulînd cu text. Această constatare pune la îndoială identificarea făcută. Îndoiala creşte dacă avem în vedere că :

1. Asachi *îşi aminteşte* de cîntec şi de concertul lui Romberg după aproape 43 de ani. În versiunea franceză a foiletonului din *Albina Românească*, se spune că Romberg *„avait enchanté le public de Iassy par les variations improvisées sur l'air moldave Mititica"*. Această formulare este mai de acceptat, pentru că este greu de crezut — după cum am mai spus — că virtuozul violoncelist ar fi dispus de suficient timp la Iaşi, pentru a prelucra aria pe care avea s-o execute apoi la concert, mai mult ca sigur ca răspuns la bisarea publicului.

2. *Capriciul* bazîndu-se pe melodii „moldave şi valahe", iar concertul lui Romberg la Bucureşti avînd loc de-abia în anul 1812 [28] — prilej cu care se poate presupune că şi-a notat melodiile „valahe" — înseamnă că el n-a putut nici „concepe" şi nici „scrie" această creaţie decît după

1812 şi, ca urmare, nu a avut cum să-l execute cu prilejul concertului de la Iaşi, cum a afirmat T. T. Burada, iar după el şi alţii.

Dar ce este cu cea de a treia melodie din *Capriciul* lui B. Rommerg ? Este ea cu adevărat populară ? Dacă luăm în consideraţie doar aria de circulaţie largă de care s-a bucurat şi se bucură : Moldova [29], Muntenia [30], Oltenia [31], Dobrogea [32] şi chiar Transilvania[33], trebuie să admitem că este populară. Există însă alte argumente care pledează pentru originea străină a acestei melodii — mai exact : occidentală — fiind deci o melodie „popularizată". Pentru aceasta pledează : a) structura tonală a primelor două părţi ale melodiei, bazate aproape numai pe acordurile arpegiate ale tonicii şi ale dominantei. Cea de a treia parte, pe care nu o întîlnim în nici o variantă — cu excepţia celei folosite de Asachi — pare să fie adăugată de Romberg ; b) peste tot unde se dansează după această melodie, este vorba de un *dans de tip Polcă*, fie că se numeşte : *Cărăşelul, Cărăşalu, Caraşul, Tărăşelul, Ţeruşelul, Rîndunica* sau *Horă moldovenească*. Dacă melodia devenise într-adevăr atît de populară în Iaşii vremii în care Romberg şi-a dat concertul, reuşind să încînte pe auditor, trebuie să admitem că ea fusese adusă cu mult mai înainte, încă în secolul XVIII. Răspîndirea atît de mare a jocului şi a melodiei pledează tocmai pentru această vechime mare. Este vorba, desigur, de un dans de salon care a ajuns, mai apoi în practica masei ţărăneşti, aşa cum s-a mai întîmplat şi cu alte asemenea dansuri. Cel puţin Moldova a fost mai mult decît oricare altă provincie deschisă la primirea influenţelor orăşeneşti, cum dovedesc romanţele, care pot fi culese cu zecile în fiecare sat moldovenesc, dar şi varietatea denumirilor Polcii, dans de origine cehă după cum se ştie : *Polca, Polca-mare, Hora-polca, Clazir-Polca*, pe care le întîlnim în jumătatea de nord a provinciei [34], pentru ca în cea de sud să întîlnim : *Polca-Ioana, Polca-Florica, Polca-Şotişa, Polca-dreaptă* [35].

Dar dacă această melodie nu este cea a cîntecului *Mititica*, putem identifica totuşi pe aceea pe care Romberg a improvizat variaţii cu prilejul concertului de la Iaşi, dat către sfîrşitul anului 1806 sau începutul celui următor ? Credem că da, şi tocmai acest lucru vom urmări în ceea ce va urma.

Pornind de la textul fragmentar pe care ni-l transmit Fr. J. Sulzer şi H. von Reimers, G. Breazul identifică şi reproduce o variantă completă a cîntecului *Mititica* [36], după cum urmează :

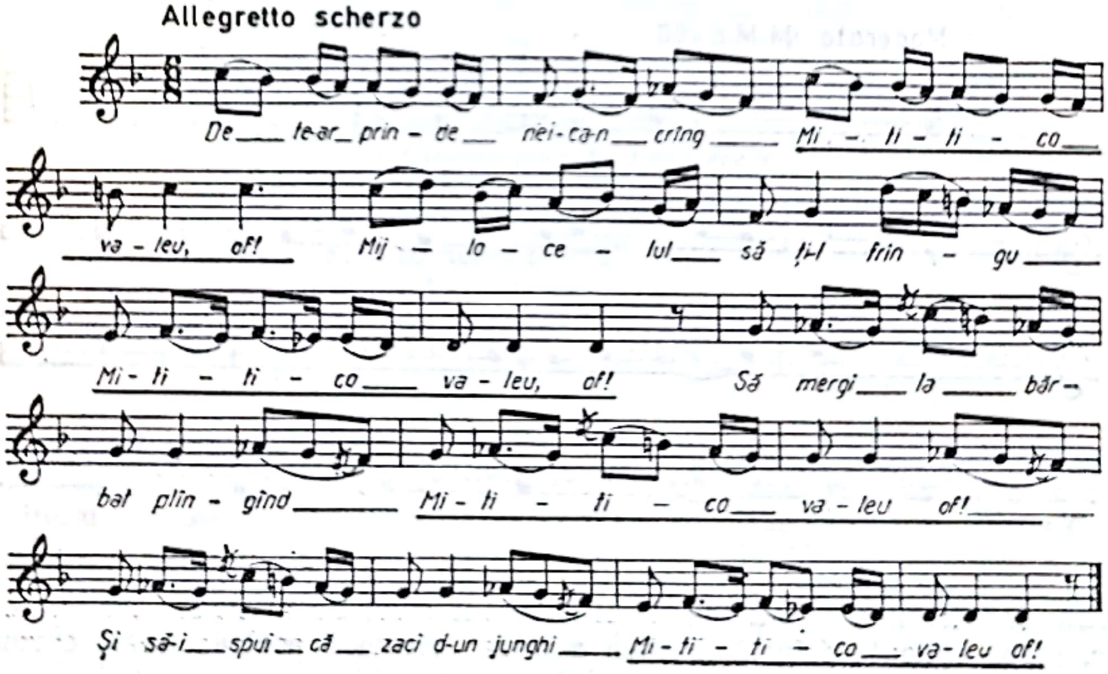
Frunzuliţă bob năut,
Mititico, of !
De te-ar prinde neica-n crîng
Mititico, of !
Să te muşc, să te sărut
Mititico, of !
Mijlocelu să ţi-l strîng
Mititico, of !
Şi trei costiţe d-a rînd,
Mititico, of !
Să pleci la măta plîngînd,
Mititico, of !
Cu lacrămile ciuruind
Mititico, of !

Scanned with OKEN Scanner

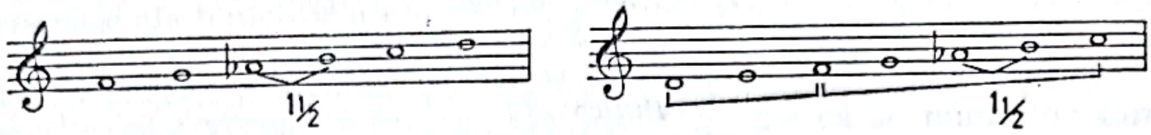
Şi la tat-tău jeluind.
Mititico, of !
Mititică eşti la stat
Mititico, of !
Şi dulce la sărutat ;
Mititico, of !
Mititică eşti de-o lună
Mititico, of !
Şi duşmanii iţi fac vilvă,
Mititico, of !
Frunzuliţă şi-o lalea,
Mititico, of !
Minca-ţi-ar ochii neica,
Mititico, of !
Că sînt dulci şi frumuşei
Mititico, of !
De moare lumea de ei
Mititico, of !

Textul este, după factură şi conţinut, al unei creaţii folclorice a lăutarilor de oraş. Aşa fiind, trebuie să-şi fi avut melodia sa proprie, de aceeaşi origine şi cu trăsături proprii acestui fel de creaţie, pe care nu le aflăm la melodia folosită de Romberg. Urmărind melodiile care au circulat cu acest text — mai precis, cu variante poetice ale acestuia — am găsit un număr de şase cîntece, unele fără text dar cu titlul : *De te-ar prinde neica-n cring*. Dintre acestea, cinci cîntece folosesc variante apropiate ale aceluiaşi tip melodic — sînt tocmai cele care ne interesează — iar cel de al şaselea utilizează melodia cîntecului *Mugur, mugurel* [37].

Prima variantă este publicată în anul 1885 de D. Vulpian [38]. Iată acest cîntec :



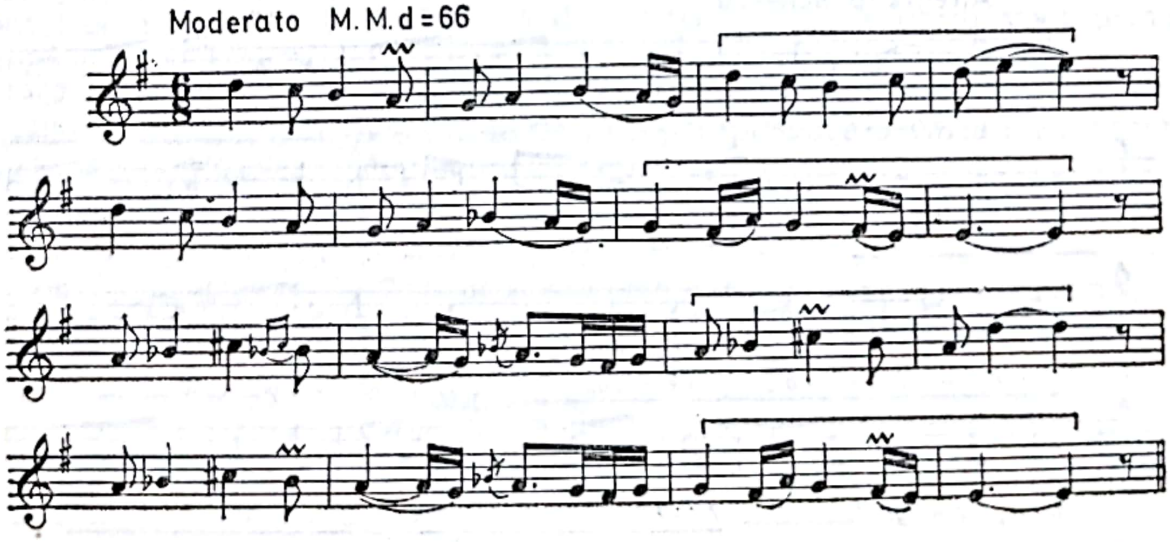
Din punct de vedere modal, cîntecul prezintă două părţi distincte, încheiate totuşi identic. Prima parte, care se întinde pînă la al doilea refren inclusiv, începe în *fa major*, terminînd la relativa minoră. Treptele a 3-a şi a 4-a sînt mobile, iar cea de a doua jumătate a rîndului al doilea melodic şi refrenul care-i urmează anunţă modul cromatic ce va urma. Partea a doua începe în *fa cromatic* 1 — după cum l-am numit [39] — avînd ca bază, prin analogie, un lidic medieval cu treapta a 3-a coborîtă, deci cu secundă mărită între treptele 3—4, şi sfîrşind de asemenea la terţa mică inferioară. Aici vom avea deci următoarele scări :



Cea de a doua scară figurează ca *Cromaticul 4 b* în studiul menţionat [40]. Dacă prima dintre aceste scări se bucură de o circulaţie largă, cea de a doua se întîlneşte mai rar şi mai ales în repertoriul lăutăresc. Cadenţa frigică, cu care încheie refrenele 2 şi 4 plasează melodia în Moldova.

Rezumînd cele scrise de H. von Reimers în jurnalul său de călătorie, Nicolae Iorga spune că „la ferestile unor anume căsuţe, femei provocante cîntă *Mititico vino-ncoa*“ [41]. Fără să acceptăm părerea că acest cîntec ar fi creat de asemenea femei, trebuie să recunoaştem că melodia, inclusiv prin ritmul său ternar, se pretează mai uşor decît melodia din Romberg la redarea unor îndemnuri sau gesturi lascive. Acesta este un motiv în plus de a considera această variantă ca fiind aceeaşi cu a cîntecului *Mititica,* menţionat pentru prima oară cu peste un secol mai înainte.

Cea de a doua variantă a fost publicată, în acelaşi an cu cea precedentă, de către Gavriil Musicescu [42].

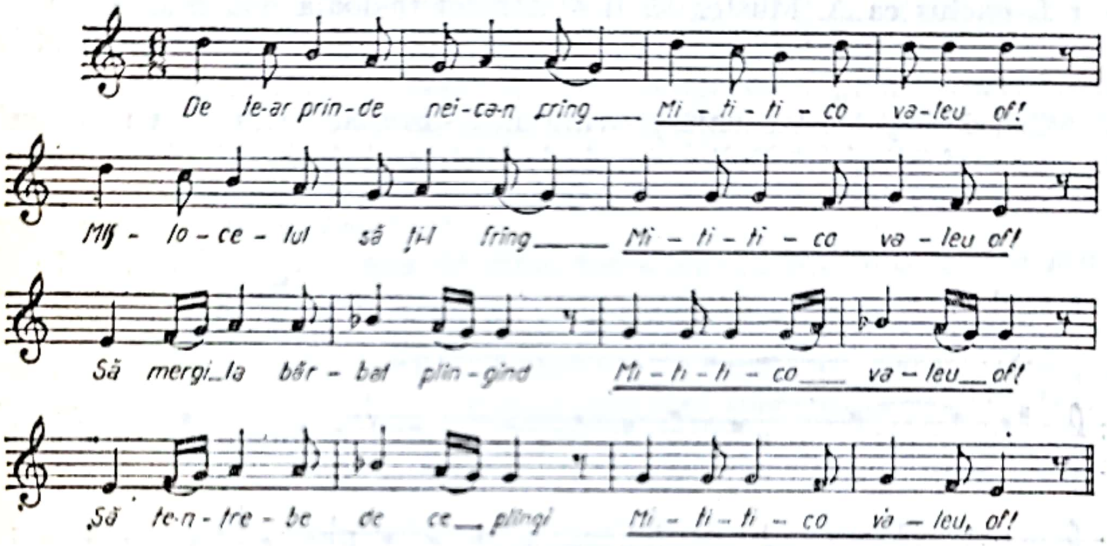


Faţă de varianta precedentă, aici lipseşte mobilitatea treptei a patra, inflexiunea cromatică de la sfîrşitul celei de al doilea rînd melodic, ca şi cadenţa frigică. Partea a doua foloseşte aceleaşi scări croma-

tice ca și varianta Vulpian, după cum refrenurile 2 și 4 sînt identice. Toate acestea pledează pentru identitatea indiscutabilă a acestor variante.

După ce reproduce în studiul *Contribuții...* versurile incluse de H. von Reimers în notele sale de călătorie, G. Breazul spune : „...nici această melodie nu a fost notată și nu se cunoaște, ca de altfel, nici cea a versurilor ce urmează... din culegerea de cînturi naționale „*Dorul* (1865)"[43], pe care le-am redat și noi mai sus. Și totuși, referindu-se la varianta Musicescu, scrie că „*De te-ar prinde neica-n crîng*, se cîntă în județul Iași"[44], dar nu face nici o legătură cu cîntecul *Mititica*, deși atît în *Muzica românească de azi* cît și în *Patrium Carmen* considera textul reprodus din *Dorul* ca variantă literară a vechiului cîntec *Mititica*.

Cea de a treia variantă a fost publicată de Titus Cerne[45] :



2. *Să spui că te-a pălit giunghiu*
Fă-mi, bărbate, ce mi-i face
Și-mi strînge babele toate
Să-mi scoată giunghiul din spate.

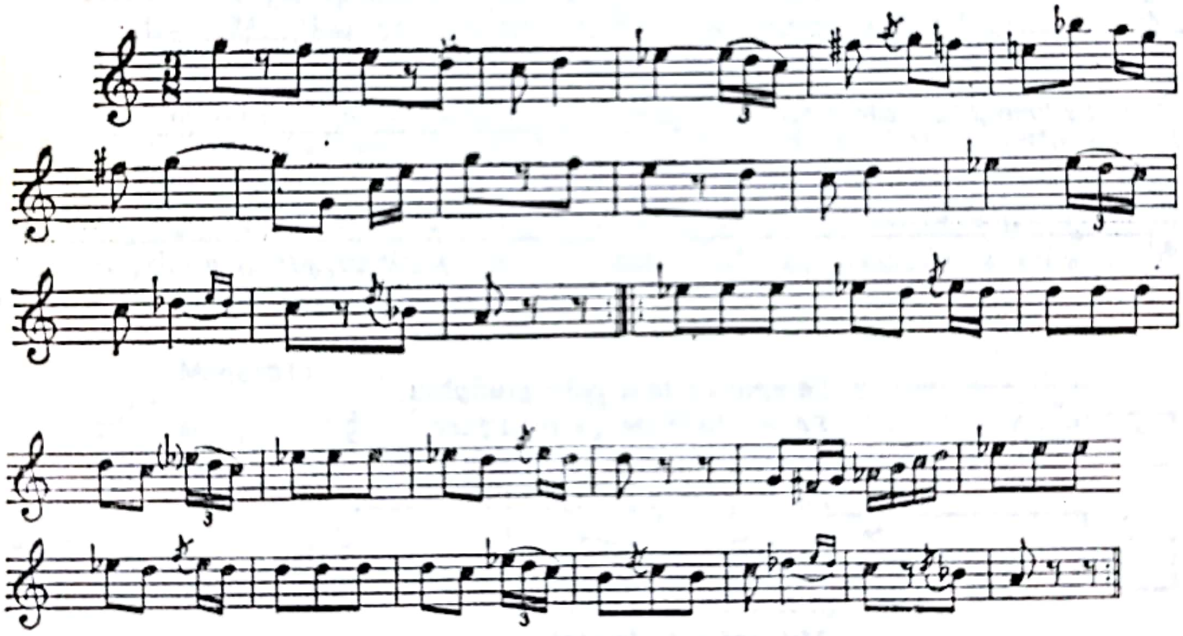
3. *Mititică mi-ești de-o lună*
Și la inimoară bună :
Mititică ești de stat
Și cu haz la sărutat.

După cum se specifică, cîntecul a fost comunicat de A. Mustea, profesor de muzică la gimnaziul din Roman și șef al corului episcopal. În continuare, urmează următorul comentariu : „În caetul doi al *Cîntecelor populare culese și armonizate pentru piano* de G. Musicescu, sub nr. 5 figurează același cîntec. Comparațiunea acestor două versiuni ale aceluiași cîntec e foarte interesantă. Ele diferă aproape în total în partea a doua, dar și în partea întîi prezintă o diferență foarte caracteristică,

astfel pe cînd *fa diez* a melodiei d-lui Musicescu face cadența pronunțată în *mi minor*, ceea ce ne prezintă și aici fenomenul de bitonalitate întîlnit de atîtea ori în melodile noastre, *fa natural* din melodia d-lui Mustea face ca terminațiunea acestei melodii să nu mai fie în *mi minor*, ci în vechea gamă dorică".

Asemenea deosebiri, care se întîlnesc frecvent în variantele populare, nu fac din versiunea Mustea alt cîntec decît cel precedent. Pentru asemănarea lor pledează nu numai cele două părți distincte, menționate la versiunile precedente, dar și identitatea refrenelor 2 și 4, menținerea cvintei micșorate în partea a doua, și, poate mai mult decît orice, conturul melodic care prezintă aceeași piloni de bază. Cadența frigică este, de asemenea, comună cu varianta Vulpian, fiind atît de specifică folclorului muzical moldovenesc, ca și celui din Transilvania de sud. N-ar fi exclus ca A. Mustea să fi diatonizat melodia mai mult decît era necesar, ceea ce a dat naștere comentariului de mai sus, poate chiar al lui Titus Cerne.

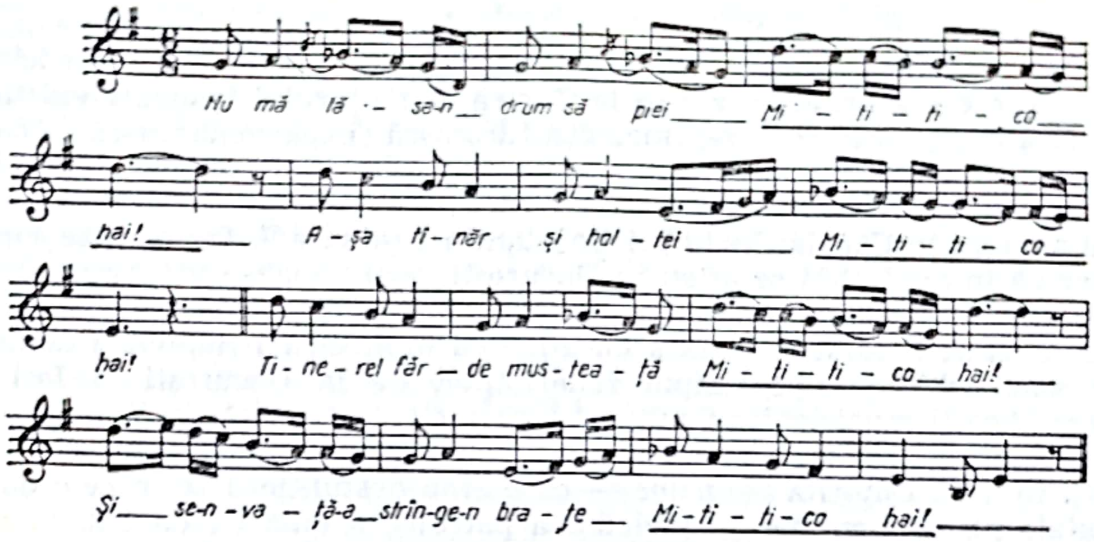
Cea de a patra variantă provine dintr-un manuscris aflat în posesia cercetătoarei Elisabeta Dolinescu, de la Institutul de Istoria Artei. A fost scris în jur de 1880, de către P. I. Nicolescu, din Botoșani.



Trăsăturile proprii execuției lăutărești, ca: frecvente inflexiuni cromatice, mobilitatea unor trepte, salturile mari etc. sînt prezente aici mai mult decît în oricare dintre variantele precedente, ceea ce înseamnă că melodia a fost notată direct de la lăutari care o executau instrumental. Acestea nu ne împiedică însă să vedem în acest exemplu o variantă de necontestat a celorlalte de pînă acum.

Dăm, în sfîrșit, o ultimă variantă, culeasă în august 1912 în comuna Spătărești, județul Suceava, de către D. Petrescu, fost profesor de muzică [46].

Scanned with OKEN Scanner



Afară de obişnuitele variaţii, care au loc de regulă — am putea spune — în circulaţia orală, varianta aceasta ar mai putea prezenta particularitatea că începe cu partea a doua. Nu este nimic extraordinar, deoarece asemenea inversări se întîlnesc frecvent în interpretarea populară, inclusiv în cea a lăutarilor.

Iată, aşadar, un număr de cinci variante ale vechiului cîntec *Mititica,* despre care s-a început să se vorbească — după cum am menţionat — cu două secole în urmă. Nu ştim dacă mai circulă sau nu astăzi, n-ar fi însă deloc exclus. Un alt cîntec — tot creaţie orăşenească, despre care s-a vorbit în aceeaşi vreme — a mai fost înregistrat în anul 1949 ! Este vorba de cîntecul :

Cînd eram mai tinerică,
Zburam ca o păsărică... [47]

de la a cărei primă atestare [48], pînă la culegerea de către Anton Pann [49] s-au scurs şase decenii şi jumătate, iar pînă la ultima lui culegere s-au scurs peste 170 de ani. Aşa fiind, n-ar fi exclus ca şi melodia *Mititicăi* să mai fie culeasă în urma unei cercetări atente, fie şi numai ca melodie de dans, dacă nu şi cu text. Să reţinem că ultima variantă, care are ca titlu chiar vechiul titlu de care vorbea G. Asachi, şi care a fost cules la aproape o sută patruzeci de ani de la prima atestare, este — după cum se specifică între paranteze — o *Horă.*

Am putea încheia consideraţiile noastre privind cîntecul *Mititica* cu următoarele concluzii :

1. Melodia cîntecului *Mititica,* asupra căreia Bernhard Romberg a executat o serie de variaţii improvizate cu prilejul concertului dat la Iaşi, în prima decadă a secolului XIX, nu a fost inclusă în *Capriciul* său, după cum s-a susţinut timp de peste un secol.

2. Cîntecul patriotic *Ştefan înaintea Cetăţei Neamţu,* pe versurile lui G. Asachi, nu foloseşte melodia cîntecului *Mititica* [50], ci pe cea inclusă de Romberg în *Capriciul* său.

3. Cea de a treia melodie folosită de Bernhard Romberg în lucrarea : *Caprice pour le Violoncelle sur des airs Moldaves et Valaques* [...]

Scanned with OKEN Scanner

nu este o melodie autentic populară ci popularizată, poate de origine cehă, venită probabil către sfîrşitul secolului XVIII cu muzicieni cehi. Ştim de la Fr. J. Sulzer că la Curtea domnitorului Ipsilante exista o „muzică nemţească" [51] — pe lîngă cea turcească şi cea românească — care cuprindea, mai mult ca sigur, şi muzicieni de origine cehă. Mai ştim că Franz Ruszicka şi Wenzel, fii lui W. Ruszicka — originar din Boemia — s-au angajat în Capela Curţii lui Constantin Ipsilante [52]. Iar Nicolae Iorga spune că în anul 1804 se aflau în Bucureşti *„şase muzicanţi* (unguri, *cehi*, braşoveanul Kopony)"[53]. Dacă asemenea muzicieni se aflau la Bucureşti trebuie să se fi aflat şi la Iaşi, cu atît mai mult cu cît numeroşi domnitori s-au schimbat, pe timpul fanarioţilor, de la Bucureşti la Iaşi şi invers. Aceşti muzicieni au putut aduce melodia folosită de Romberg şi care se bucură şi astăzi — după cum am menţionat — de o arie de circulaţi întinsă. Datorită balurilor — care erau destul de dese în cele două Capitale pe acea vreme — melodia a pătruns, o dată cu dansul, în saloanele protipendadei. Ascultată şi dansată timp de mulţi ani, aceasta a putut deveni familiară claselor stăpînitoare din Moldova şi Valahia, încît cu timpul, cînd a pătruns şi în celelalte straturi ale populaţiei, să poată fi socotită ca „melodie naţională".

4. Cîntecul *Mititica* şi-a continuat existenţa — şi după ce Romberg ca şi alţii, poate, înaintea lui a fost plăcut impresionat de melodie — după cum ne dovedesc cele cinci variante pe care le-am prezentat.

5. Atît acest cîntec, cît şi melodia a treia din creaţia lui Romberg „pe melodii moldovene şi valahe" dovedesc, o dată mai mult, cît de strînse sînt legăturile dintre oraş şi sat. Aceasta ar trebui să dea de gîndit mai mult folcloriştilor, pe care ar trebui să-i intereseze nu numai funcţia, ci şi originea melodiilor pe care le culeg şi cercetează.

NOTE

[1] Sulzer, Franz Joseph. — *Geschichte des transalpinischen Daciens, das ist: der Walachei, Moldau und Bessarabiens.* Vol. 3. Viena, Gräffer, 1782, p. 13.

[2] Reimers, Heinrich von — *Reise der russisch-keiserlichen ausserordentlichen Gesandschaft an die Othomanische Pforte im Jahr 1793.* Vol. 1, Petersburg, 1803, Gedruckt i.d. Schnoorschen Buchdruckerei, p. 129.

[3] Păunel, Eugen I. — *Cîntecul Mititichii.* Studiu de literatură comparată. În: *Revista germaniştilor români,* Bucureşti, 4, nr. 1, 1935.

[4] Ionescu-Gion, G. I. — *Istoria Bucureşcilor.* Bucureşti, Socec, 1899, p. 703—704.

[5] Iorga, N. — *Istoria Românilor prin călători.* Ed. a 2-a, Vol. 3. Buc. Editura Casei Şcoalelor, 1928, p. 234 şi 286. Idem. *Istoria Bucureştilor.* Bucureşti, Ed. Municipiului Bucureşti, 1939, p. 175.

[6] Breazul, George — *La bicentenarul naşterii lui Mozart.* 1756—1956. Bucureşti, Ed. Uniunea compozitorilor din R.P.R., 1957, p. 125; Idem. *Contribuţii la*

Scanned with OKEN Scanner

cunoașterea trecutului muzicii românești. Vol. 2, ediție îngrijită și prefațată de Gheorghe Firca. București, Editura Muzicală, 1970, p. 138.

[7] Burada T. T. — *Bernard Romberg.* În : *Almanah musical,* Iași, 1, p. 57. Burada citează aici un foileton al lui G. Asachi apărut în *Albina Românească* din 8 noiembrie 1849. Același foileton este citat și de George Breazul în diferite studii.

[8] Boldur, A. — *Muzica în Basarabia.* Schiță istorică. În : (Breazul, G. și) Nițulescu, P. — *Muzica românească de azi.* Cartea Sindicatului artiștilor instrumentiști din România. București, Marvan, 1939, p. 744.

[9] Snjaver, L. — *Muzyka Sovetskoi Moldavii.* Moscova, 1949, p. 5. Apud : Breazul, G., *Pagini* [...], vol. 2, p. 139.

[10] Păunel, Eugen I. — *Op. cit.* găsește textul cîntecului *Mititica* după cum urmează : A. — ÎN PUBLICAȚII ROMÂNEȘTI : V. Alecsandri — *Poesii populare ale Românilor.* București, 1866, p. 240 ; Gr. G. Tocilescu — *Materialuri folcloristice.* Vol. 1, partea 1-a. București, 1900, p. 484 și 1098 ; *Dorul.* Culegere de cînturi naționale și populare. Ed. a 6-a. București. Wartha, 1864, p. 128—129 ; Teodor Bălășel — *Versuri populare române.* Vol. 3. Craiova, Samitca, p. 114. C. Ciobanu-Pleniță — *Cuvîntări adînci.* Craiova, 1909, p. 33 ; Simeon Fl. Marian — *Hore și chiuituri din Bucovina.* București, 1910, p. 52, 147, 156 ; Elena Sevastos — *Cîntece moldovenești.* Iași, 1888, p. 51 ; Bucura Dumbravă — *Pandurul.* Ed. 4-a. București, 1919, p. 44. B. — ÎN PUBLICAȚII STRĂINE : Moritz G. Grellmann — *Historischer Versuch über die Zigeuner betreffend die Lebensart und Verfassung Sitten und Schicksale dieses Volkes seit seiner Erscheinung in Europa und dessen Ursprung.* Ed. 2-a. Göttingen, Joh. Christian Dietrich, 1787 ; *Clemens Brentano's Werke* [...]. Vol. 3. Leipzig, Max Hesse, 1904, p. 117 ; Adolf Heltmann — *Rumänische Verse in Klemens Brentano's Novelle „Die mehreren Wehmüller oder ungarische Nationalgesichter".* În : *Korrespondenzblatt des Vereins für Siebenbürgische Landeskunde.* Sibiu, 49, 1926, p. 87—104.

[11] Breazul, G. — *Contribuții la cunoașterea trecutului muzicii românești.* În : *Muzica,* București, 9, nr. 11, 1959, p. 27 ; Idem. *Pagini* [...], vol. 2, p. 139.

[12] Vezi : Burada, T. T., — *Op. cit.*, p. 57.

[13] *Ibidem,* p. 57.

[14] Idem — *Cronica muzicală a orașului Iași (1780—1860).* În : *Convorbiri literare,* Iași, 21, nr. 12, 1 martie 1888, p. 1064.

[15] Poslușnicu, Mihail Gr. — *Istoria muzicii la Români.* București, Cartea Românească, 1928, p. 150—151.

[16] Din consemnarea titlului *Capriciului* lui Romberg, Burada omite doar specificarea : „*avec deux violons, alto et basse*", deci nu numai „piano-forte".

[17] Breazul, G. — *Valorificarea artistică a folclorului.* În : *Pagini din istoria muzicii românești.* Vol. 1, ediție îngrijită și prefațată de Vasile Tomescu. București, Ed. muzicală, 1966, p. 121.

[18] (Breazul, G. și) Nițulescu, P. — *Muzica românească de azi* [...] p. 274—276. La pagina 274 reproduce coperta *Capriciului.*

[19] Breazul, G. — *Patrium Carmen.* Contribuții la studiul muzicii românești. Craiova, Scrisul Românesc, 1941, p. 341 (Melos, Culegere de studii muzicale scoasă de G. Breazul. I).

[20] În volumul : Breazul, G. — *Pagini* [...] vol. 1, p. 539 este indicat greșit anul 1952, în loc de 1951. În aceeași ședință, Gheorghe Ciobanu și Ilarion Cocișiu au prezentat coreferate la aceeași problemă.

[21] Breazul, George — *Lăutarii.* În : *Pagini* [...] vol. 1, p. 164—165.

Scanned with OKEN Scanner

[22] Idem — *Valorificarea artistică a folclorului.* În : *Pagini* [...] vol. 2, p. 129.

[23] Idem — *La bicentenarul naşterii lui Mozart.* Bucureşti, Ed. Uniunii compozitorilor din R.P.R., 1957, p. 125.

[24] *Ibidem,* p. 126.

[25] Ibidem — *Pagini,* [...], vol. 1, p. 96.

[26] Idem — *Contribuţii la cunoaşterea trecutului muzicii noastre.* În : *Muzica,* Bucureşti, 9, nr. 11, 1959, p. 27—29 ; republicat în : *Pagini* [...], vol. 2, p. 137—146.

[27] *Ibidem.,* p. 29, republicat în *Pagini* [...], vol. 2, p. 143.

[28] Ibidem., p. 32 ; republicat în : *Pagini* [...], vol. 2, p. 147.

[29] Cerne, Titus. — *Dansuri populare,* notate şi armonizate. [Iaşi], Ed. Revistei muzicale „Arta", piesa a patra („Cărăşelul") ; Köhler, Louis — *Volkstänze aller Nationen des Erde als bildende Übungs — und Unterhaltungsstücke für Pianoforte* (Collection Litolff), p. 35 („Moldavienne") ; Bularda, Iordache — *Cîntece populare.* Folclor muzical din Jigălia, judeţul Fălciu şi Suletea, judeţul Tutova. Bucureşti, 1934 (Colecţia Editurii noastre), p. 17 („Cărăşalu") ; Delion, Pavel — *Melodii şi jocuri populare din Moldova.* Întreprinderea poligrafică Iaşi, 1967 (Casa Regională a Creaţiei populare Iaşi), p. 246 („Rîndunica") ; Chiriac, M. Dumitru — *Cîntece populare de joc din Regiunea Iaşi.* Iaşi, 1967 (Casa Regională a Creaţiei populare Iaşi), p. 10 („Carasul") ; Pintilie, Ştefan — *Cîntec şi joc.* Folclor muzical instrumental cules de Costel Moisa. Culegere îngrijită de... 1967 (Casa Regională a Creaţiei populare Suceava), p. 11 („Horă moldovenească").

[30] Vulpian, D. — *Salba Română.* Vol. 2. *Horele noastre.* Culese ş-arangiate pentru piano. Bucureşti, 1886, nr. 902, („Ştefănel") şi 926 („Ţeruşelul") ; Andronic-Vasilescu, Lucia şi Bădulescu, Eleonora V. — *Manual de dansuri naţionale.* Desemnuri de Aurel Jiquide. Bucureşti, Sportul, 1927, p. 120 („Tărăşelul").

[31] Fira, Gheorghe. — *Cîntece şi hore.* Tipărite după alegerea şi cu îngrijirea D-lui D. G. Kiriac. Bucureşti, 1916 (Academia Română. Din viaţa poporului român. Culegeri şi studii XXXI), p. 103 („Tărăşelul").

[32] Pîrvescu, Pompiliu. — *Hora din Cartal.* Cu arii notate de C. M. Cordoneanu. Bucureşti, 1908 (Academia Română. Din viaţa poporului român. Culegeri şi studii. I), p. 169 („Cărăşelul").

[33] [Weiss Rodica şi Bentoiu, Pascal] — *100 melodii de jocuri din Ardeal.* Bucureşti, ESPLA, 1955, p. 61 (Prima parte a jocului „Bătuta").

[34] Vezi : Prichici, Constantin Gh. — *125 melodii de jocuri din Moldova.* Bucureşti, ESPLA, 1955, p. 30, 76 şi 93 ; Sârbu, George — *Cîntece şi jocuri populare.* Suceava, Casa judeţeană a Creaţiei populare, 1959, p. 173, 179.

[35] Vezi : Bularda, Iordache — *Op. cit.,* p. 17.

[36] Textul reprodus din : *Dorul.* Culegeri de cînturi naţionale şi populare. Ediţia a 6-a. Bucureşti, Wartha, 1865, p. 128—129 — a fost publicat de George Breazul în : *Muzica românească de azi,* [...], p. 276 ; *Patrium Carmen,* [...], p. 344 ; *Contribuţii* [...], p. 27.

[37] *52 Hori naţionale din România.* Bucureşti, f. a., p. 4. (Collection Z. Dimitresco).

[38] Vulpian, D. — *Musica populară, Balade, Colinde, Doine, Idyle.* Voce şi piano. Bucureşti, 1885, p. 52 ; republicat de : Ciobanu, Gheorghe — *Barbu Lăutaru.* În : *Revista de folclor,* Bucureşti, 3, nr. 4, 1958, p. 123.

[39] Ciobanu, Gheorghe — *Modurile cromatice în muzica populară românească.* În : *Revista de etnografie şi folclor,* Bucureşti, 11, nr. 4, 1966, p. 310.

[40] *Ibidem.,* p. 313.

[41] Iorga, Nicolae — *Istoria Românilor prin călători.* [...], Vol. 1, p. 129.

Scanned with OKEN Scanner

[42] Musicescu, Gavriil — *Cîntece naționale.* Culese și armonizate. Ediținea Revistei Muzicale *Arta,* 1885, Caetul II, nr. 5. Fascimil în : Breazul, George — *Gavriil Musicescu.* Schiță monografică. București, Ed. muzicală, 1962. Planșa nr. 16 ; Idem — *Gavriil Musicescu.* În : *Pagini* [...], vol. 1, p. 347 ; republicat în : Musicescu Gavriil — *Opere alese.* Ediție îngrijită de George Breazul. București, Ed. muzicală, 1958, p. 228—229.

[43] Breazul, George — *Contribuții* [...], p. 27.

[44] Idem — *Gavriil Musicescu* [...], p. 60.

[45] Vezi : *Arta.* Revistă muzicală. Iași, 3, nr. 19—20, 1894, p. 409—410.

[46] Fișă autografă, în biblioteca Gheorghe Ciobanu.

[47] Ciobanu, Gheorghe — *Contribuții la istoria cîntecului nostru popular. Un cîntec din colecția lui A. Pann.* În : *Revista de folclor,* București, 2, nr. 1—2, 1957, p. 149—155.

[48] Densușianu, Ovidiu — *Literatura română modernă.* Ed. 4-a. București, Cugetarea, p. 86—87, menționează versurile lui Ienăchiță Văcărescu :

Într-un copaciu zarifior
Un șoim prins în lănțișor...

publicate în 1787, considerîndu-le ca fiind inspirate dintr-o creație populară, variantă a celei culese de noi.

[49] Pann, A. — *Spitalul Amorului sau Cîntătorul Dorului.* Ed. 2-a. București, 1852, broșura 1, p. 159. Republicat în : Ciobanu, Gheorghe — *Anton Pann. Cîntece de lume.* Transcrise din psaltică în notație modernă, cu un studiu introductiv de.... București, ESPLA, 1955, p. 118 ; Idem. *Contribuții la istoria cîntecului nostru popular* [...], p. 150.

[50] Breazul, George — *Contribuții* [...], p. 27—29 ; Idem — *Pagini* [...], vol. 2, p. 143—146 ; Cosma, Octavian Lazăr — *Istoricul unui cîntec patriotic : Muma lui Ștefan cel Mare.* În : *Studii de muzicologie,* vol. 8. București, Ed. Muzicală, 1972, p. 74.

[51] Breazul, George — *Istoria muzicii românești.* București, Tipografia și Litografia Învățămîntului, 1956 (Ministerul Culturii. Conservatorul „Ciprian Porumbescu"), p. 101—103.

[52] Idem — *Pagini* [...], vol. 2, p. 175—176.

[53] Iorga, Nicolae — *Istoria Bucureștilor* [...], p. 106.

Scanned with OKEN Scanner

Rodica Mateescu

Documente inedite despre Alexandru Berdescu

Numărul melodiilor populare cunoscute sau notate pînă în secolul al XIX-lea este redus. Preocuparea pentru folclor începe să se manifeste de aici înainte, devenind o trăsătură caracteristică a romantismului nu numai în țara noastră, ci și în multe alte țări europene.

Primele culegeri de basme românești din secolul al XIX-lea, sînt opera unor folcloriști străini : Arthur și Albert, Schott, R. D. Waldburg, Frantz Obert, R. Kunisch, L. A. Staufe. Dar odată cu amploarea luată de lupta pentru dreptate socială și independență națională, crește și interesul pentru creațiile folclorice, ca oglindă a năzuințelor poporului. Este ceea ce afirma și Cezar Boliac, spunînd : „Dacă cineva vrea să cunoască caracterul și sensiblitatea unei nații, el trebuie să cerceteze nu saloanele aristocrației, ci să coboare în mijlocul poporului, fiindcă creația populară zugrăvește obiceiurile și ne arată ideile și simțămintele veacului", iar Vasile Alecsandri, scria în 1849 :

„Într-o epocă ca aceasta unde țările noastre au a se lupta cu dușmani puternici care încearcă a întuneca nu numai drepturile politice, dar chiar naționalitatea românilor, poezia populară ne va fi de mare ajutor..."

În studiul său *Despre culegerea și prelucrarea folclorului*, Gheorghe Ciobanu periodizează fenomenul de culegere și prelucrare a folclorului în două mari etape :

— I — perioada anterioară valorificării conștiente a folclorului, începînd din secolul al XVI-lea pînă în anul 1850 ;

II — perioada valorificării conștiente a folclorului, din 1850 pînă în zilele noastre [1].

Prima perioadă se caracterizează, în general, prin lipsă de specializare a culegătorilor și prin inexistența conceptului de folclor. Materialul adunat este inegal și culegerea și selecționarea sa nu s-a făcut după o metodă științific-selectivă.

Iată cum caracterizează George Breazul perioada aceasta :

„Interesul căzînd astfel, nu asupra cîntecului popular, ci asupra compoziției rezultate din prelucrarea lui „artistică", este neîndoios că activitatea de culegere, de cercetare riguros critică și dare la iveală a melodiei populare, fiind considerată ca lăturalnică și numai auxiliară, a fost, încetul cu încetul îndepărtată din preocupările compozitorilor de care vorbim, și în fine, părăsită. Materialul adunat în asemenea condiții, nu a înlesnit întru nimic, nici posibilitatea de cercetare științifică, nici progresul vieții noastre muzicale și cu atît mai puțin, fundarea năzuinței școlii românești, ci a ajutat doar la formarea repertoriului zis „național" al lăutarilor orășeni, al muzicilor militare și la inspirarea muzicii cupletelor din „revistele" de la Grădinile de vară din ultimele două decenii.

Tot din pricina lipsei unei serioase pregătiri tehnice muzicale, stăruitoare și entuziasta activitate de culegere a cîtorva amatori, a rămas, de asemenea, fără rezultate : mai ales că, și amatorii, ca și compozitorii de care fu vorba, n-au cercetat cîntecele populare cu mintea scrutătoare a celui ce umblă să cunoască realitatea sau să afle adevărul, ci, în cel mai norocos caz, cu inima fermecată de frumos a artistului" [2].

În această situație generală, merită să fie amintite contribuțiile lui Eftimie Murgu care susține, în anul 1830, că românii sînt de origine romană folosind drept argumente și cinci melodii românești.

Mai bogată este colecția lui Fr. Rouschitzki, apărută în 1834 și care conține cîntece „moldovane, valache, grecești și turcești". Melodiile sînt creații populare orășenești, iar jocurile au proveniență lăutărească, cu puternice influențe orientale.

Perioada de valorificare conștientă a folclorului începe de prin 1850. Începuturile anevoioase se datorează atît unor entuziaști artiști români cît și unor artiști străini stabiliți la noi care au încercat să-și aducă obolul, lucru nu foarte ușor în special pentru cel ce nu cunoaște sau nu poate simți întru totul specificul creației noastre populare.

Anii 1850—1865 pot fi considerați o perioadă „de vîrf", în activitatea de publicare de folclor muzical și literar, legată desigur și de momentul politic al Unirii, de dorința de a crea un limbaj artistic național. Și efectele acestei familiarizări cu folclorul s-au văzut în strădania pentru obținerea unui limbaj românesc neaoș și totodată modern, a unei culori pitorești, inedite, proaspete în opera de artă s-au făcut simțite în majoritatea lucrărilor apărute în acea etapă de închegare a literaturii și muzicii noastre originale" [3].

Cele mai valoroase culegeri de folclor ale secolului trecut sînt :

— 4 caiete de *Melodii valahe* (conțin 62 de melodii) de Johann Andreas Wachmann (1846—1857),

— *Cîntece și jocuri române* de Henri Ehrlich — conțin 15 melodii (1849—1850),

— *Spitalul Amorului sau Cîntătorul Dorului* de Anton Pann, conțin 174 de melodii în notație psaltică, pe texte în limba română (1850—1852),

— 9 caiete de *Arii naţionale româneşti pentru pian* de Alexandru Berdescu (1860—1862),

— 48 de *Arii naţionale româneşti* de Carol Miculi (1848—1854),

— *Balade, colinde, doine, idyle* de Dimitrie Vulpian (1885).

Dintre acestea cele mai interesante sînt, fără îndoială, cîntecele publicate de Alexandru Berdescu, care şi-a desfăşurat activitatea de culegător de folclor între anii 1850—1870.

Născut în Bucureşti în anul 1822, el îşi desăvîrşeşte pregătirea muzicală ca elev al lui Alexandru Flechtenmacher. Pasiunea sa pentru folclor românesc se vădeşte şi în compoziţiile sale, muzică pentru orchestră *(Potpuriu din melodii originale române)*, pentru pian *(Melodii arangiate în adevăratul lor stil naţional...)* sau vocală *(Suferinţele păstorului* — pentru voce şi pian), dar mai ales în cele 9 caiete de *Melodii române notate pentru prima oară în toată originalitatea şi caracterul lor naţional, astfel cum se execută de lăutari români pentru piano forte*, de o importanţă deosebită pentru începuturile folcloristicii româneşti.

Cu toate că cele 9 caiete publicate conţin doar o parte din materialul cules cu multă greutate, ele constituie începuturile timide încă ale folcloristicii româneşti.

Lipsit de posibilităţi materiale, inerent necesare pentru desfăşurarea activităţii de culegere a folclorului, ca şi pentru tipărirea şi răspîndirea lucrărilor sale, Al. Berdescu cere sprijinul Ministerului Cultelor şi Instrucţiunii Publice. La insistenţele sale, Ministrul N. D. Racoviţă emite un ordin, la 23 august 1862, adresat prefecţilor din toate judeţele Principatelor Unite, ordin care înlesnea folcloristului Al. Berdescu, cercetarea şi culegerea melodiilor populare, solicitînd tot sprjinul din partea reprezentanţilor administrativi [4]. La rîndul lor, prefecţii emit ordine adresate subprefecţilor şi membrilor Consiliilor Comunale pentru „a procura D-lui Berdescu înlesnirile cerute de D. Ministru".

Urmărind filonul documentar, putem reface itinerariul parcurs de culegător :

— În 1859 poposeşte în judeţul Prahova şi Dîmboviţa,
— în anul 1861 se afla în judeţul Buzău,
— în luna februarie 1862, în judeţul Argeş,
— în 1862 îşi continuă activitatea de culegător în judeţul Putna,
— la 17 septembrie 1862 se afla în judeţul Muscel,
— la 9 octombrie 1862, în judeţul Râmnic.

La 24 iunie 1860 Al. Berdescu încunoştiinţa Ministerul Instrucţiunii Publice despre preocuparea sa de culegere şi pregătire a unei colecţii bogate de arii naţionale transcrise pentru pian. Autorul cerea insistent sprijinul Ministerului care „să binevoiască a le pune sub presă pe compta sol, de le va găsi însă de bune, fiind că mie mijloacele pecuniare îmi lipsesc" [5].

În aprilie 1860 Ministerul „au cerut încuviinţarea Măriei Sale ca pentru încurajarea artei muzicale între indigeni se împrumuta D-lui Al. Berdescu 70 taleri pe termina de 4 luni spre a-şi imprima melodiile române ce a compus. Dupre aceasta D-nul Berdescu prin suplica din 4 Iuniu arătînd că suma împrumutată nu i-a fost de-ajuns, au cerut pe temeiul garanţiei D-lui Veleanu a-i mai împrumuta încă 35 taleri cu

Scanned with OKEN Scanner

totul dară s-au împrumutat D-lui Berdescu cu 105 taleri pentru imprimarea melodiilor Române compuse de D-lui" [6].

Suma acordată de Minister era insuficientă. La 24 iunie 1860 autorul solicită înlesnirea unor noi mijloace materiale necesare imprimării şi răspîndirii melodiilor culese de el „nu numai în ţară, dar şi chiar în străinătate".

Ministerul acceptă propunerile autorului. În vederea tipăririi, caietele sînt examinate de Comitetul Teatral care terminîndu-şi misiunea, prin adresa nr. 234/1860, aduce la cunoştinţa ministerului că : „Cercetînd Comitetul melodiile Române puse pe note de D. Al. Berdescu, a găsit că numitul a făcut o lucrare nouă ce merită a fi încurajată şi dezvoltată pe cît se poate mai mult ; către aceasta avînd în privire neapărata trebuinţă ce este, ca toate melodiile române să se conserve şi să se răspîndească în ţară şi în străinătate, Comitetul găseşte că este de neapărat a se procura D-lui Berdescu din fondurile destinate spre acest sfîrşit suma necesară spre a putea tipări toate melodiile ce are gata, precum şi acelea ce ar mai putea pregăti treptat" [7].

Date fiind insistenţele autorului, cît şi acest rezultat al examinării lucrărilor sale de către Comitetul General al teatrelor, Ministerul hotărăşte :

1. să i se imprime pe a sa cheltuială caietele lui Berdescu,
2. să i se lase compozitorului „drept recompensă suma de 105 taleri pentru încurajarea meritului său",
3. melodiile să fie cuprinse în 15 caiete, imprimîndu-se un număr de 1.500 exemplare,
4. Al. Berdescu să se ocupe de corectările de rigoare la litografie,
5. să se încheie contract cu un librar care să răspîndească notele atît în ţară cît şi în străinătate,
6. melodiile să poarte sigiliul Ministerului Cultelor, pentru a nu fi publicate şi de particulari.

În urma acestor hotăriri, se încheie contractul de litografiere cu André Bieltz (tipărirea unui caiet costa 1.198 lei), iar pentru difuzarea caietelor tipărite, cu librarul George Ioanid (condiţia esenţială fiind răspîndirea melodiilor atît în ţară, cît şi în străinătate : Paris, Viena, Berlin, Londra, Petersburg, Torino, Constantinopole), care trebuia „să prezinte Ministerului o informare periodică privind conturile şi numărul caietelor vîndute." (Preţul unui caiet era 3,15 parale.)

În 1866 Ministerul acordă suma de 600 lei D-lui Al. Berdescu „spre a voiaja prin părţile Oltu, Dolju, Gorju, pentru a aduna şi de pe acolo arii române" [8], dar nu mai avem date şi despre aceste „preumblări" ale folcloristului.

Realizarea visului său de a continua cercetările şi culegerile compensa într-un fel neliniştea cu care urmărea apariţia primelor caiete.

Pînă în anul 1865 se litografiaseră doar 9 caiete dintr-un număr de 15 pregătite deja de Al. Berdescu. Costul primelor 9 caiete se ridica la suma de 12.479 lei. Nerăbdător şi nemulţumit, Ministerul îşi făcea bilanţul : cheltuieli totale 20.954 lei „fără ca să fi încasat o singură para".

După publicarea caietelor, primul document (aflat la Arhivele Statului Fondul Ministerului Instrucţiunii Publice) ce atestă răspîndirea lor prin ţară şi străinătate datează din 23 noiembrie 1862 [9].

Scanned with OKEN Scanner

Coperta primului caiet de *Melodii române* culese de Alexandru Berdescu

PREFACIA.

Câte-va observațiunĭ asupra caracteruluĭ și esecutăriĭ melodiilor române.

Prefața la primul caiet de *Melodii române (r.)*

PRÈFACE.

Des mélodies roumaines, dans toute leur originalité et leur caractère national, telles qu'elles sont exécutées par les lautars *) roumains, paraissent aujourd'hui pour la première fois écrites pour le piano. L'originalité de ces mélodies a été reconnue non seulement par les étrangers les plus compétents dans l'art musical et les meilleurs exécutants qui résident depuis longtemps à Bukarest, mais aussi par les Roumains qui ont su les bien interpréter.

Il y a plus de dix ans que je m'occupe à noter nos mélodies dans toute l'originalité de leur division rythmique, telles qu'elles sont exécutées par les lautars, je puis avouer que, malgré mes efforts et ma persistance, combien de plusieurs étrangers et des roumains qui ont bien des fois été témoins des embarras et des tribulations que j'ai éprouvés avec les lautars, si je n'avais pas été initié à ces mélodies et si je n'avais pas été soutenu par le sentiment national, je n'aurais jamais pu parvenir à l'accomplissement de mon désir aujourd'hui réalisé.

J'ajoute enfin que plusieurs étrangers **) résidant depuis longtemps à Bukarest et possédant des connaissances musicales, se sont occupés de noter les mélodies roumaines et de les livrer à la publicité, et qu'aujourd'hui même on trouve quelques unes de ces mélodies chez les amateurs roumains, qui, faute d'autres, les ont presque toutes exécutées. Quant à moi je suis assuré qu'il n'y aura pas un seul roumain qui dise qu'elles ont été écrites dans leur originalité parceque les musiciens étrangers qui ont voulu noter ou traduire la plupart des mélodies valaques, n'ont pas tenu compte des mesures caractéristiques qui les distinguent et des divisions spéciales qui appartiennent à ces mesures. Toutefois on ne saurait faire un reproche aux étrangers de ne pas avoir su exprimer l'originalité des mélodies nationales, vu qu'elles sont très compliquées et très bizarres.

*) Ménétriers.

**) Ce sont les étrangers qui se sont occupés de noter les mélodies nationales et ce sont toujours eux qui les ont livrées à la publicité.

Quelques observations sur le caractère et l'exécution des mélodies roumaines.

I. Toutes les mélodies qu'on compose dans nos villes ou des poésies roumaines, soit mélancoliques, soit passionnées etc., que les roumains nomment aussi „chansons nationales sentimentales" toutes sans exceptions ont la mesure de $^2/_4$. Comme ces mélodies ne s'exécutent jamais pour la danse, les lautars leur donnent un tempo andantino ou moderato, accentuant dans chaque mesure les croches, et faisant bien entendre les doubles et triples croches. Mais, à la campagne, comme les paysans aiment que ces mélodies soient passionnées, amoureuses etc. beaucoup plus mélancoliques, les lautars, en les exécutant, leur donnent une mesure de $^2/_4$ et un tempo andante melancolico. Des mélodies villageoises paraîtront aussi dans d'autres livraisons.

II. Toutes les horas sans exceptions ont la mesure de $^2/_4$ et s'exécutent allegretto pour être dansées; mais lorsqu'elles ne sont jouées que pour être écoutées, on prend le mouvement moderato; de toutes ces mélodies roumaines les horas sont les plus compliquées dans leur division; cependant, celui qui voudra bien faire attention à la mesure, lorsqu'on les exécute, et qui observera bien la manière d'accentuer les

Prefața la primul caiet de *Melodii române (v.)*

După 2 ani de la publicarea culegerilor de melodii populare situaţia se prezenta astfel : din numărul total de caiete litografiate, de la nr. 1—7, s-au vindut în ţară 1.467 exemplare, iar în străinătate peste 100, după cum urmează :

— 25 exemplare trimise la Paris
— 25 „ „ „ Viena
— 10 „ „ „ Braşov
— 10 „ „ „ Sibiu
— 10 „ „ „ Timişoara
— 10 „ „ „ Lipsca
— 10 „ „ „ Arad
— 10 „ „ „ Pesta
— 10 „ „ „ Londra

Total deci, un număr de 120 exemplare, pentru care există documente de confirmare a primirii lor.

La 24 februarie 1864, o Comisie a Ministerului informează asupra numărului de caiete şi locurile unde au fost trimise de către librarul G. Ioanid [10].

— La 30 mai 1863, au fost trimise la Constantionopol 25 de serii de caiete, de la nr. 1—9 (225 exemplare). Din corespondenţa lui Ioanid reiese că aceste caiete au fost expediate prin intermediul lui Hagi I. Miliţă din Brăila.

— 30 mai 1863, au fost trimise 25 de serii de caiete de la nr. 1—9 (225 exemplare) la Livorno, D-lui Caţipi.

— La 3 aprilie 1963, au fost trimise 20 de serii, de la nr. 1—8 (160 exemplare) la Paris, D-lui Grusuer.

— 25 de serii de caiete de la nr. 1—8 (160 exemplare) la Paris, D-lui Grusuer.

— 25 de serii de caiete de la nr. 1—8 (200 exemplare) au fost trimise cu destinaţia Viena, pe data de 20 februarie 1863, D-lui Laidesdorf.

— 25 noiembrie 1862, 10 serii, de la nr. 1—7 (70 exemplare) trimise la Braşov, D-lui Hober A. Zinders.

— 25 noiembrie 1862 sînt expediate 10 serii de la nr. 1—7 (70 caiete). Caietul era destinat D-lui Filşu.

— O serie de caiete, de la nr. 1—6 expediate la Torino printr-un particular, numit Mazenţa.

— 8 octombrie 1862 — 18 serii de caiete de la nr. 1—7 (126 exemplare) destinate D-lui Velgazolu din Braşov.

— 25 noiembrie 1862 — 10 serii de la nr. 1—7 (70 exemplare) au fost trimise D-lui Goldsaider din Arad.

Din cercetarea facturilor şi a corespondenţei librarului Ioanid, comisia însărcinată de către minister ajunge la concluzia că acesta îngreuna răspîndirea caietelor în străinătate.

În urma acestei sesizări, forurile în drept iau legătura la 11 iulie 1864 cu librarul Alexis Gebauer din Bucureşti. Peste o lună un număr de 100 exemplare din caietele lui Al. Berdescu au fost expediate pe adresa magazinului A. Gebauer şi în octombrie 1866 ministerul anulează contractul cu librarul G. Ioanid. Din 13.500 exemplare tipărite între anii

Scanned with OKEN Scanner

1860—1862 (caietele de la nr. 1 la 9) au fost vîndute doar 2.742 exemplare, număr mic comparativ cu totalul [11].

Deşi intenţia lui Al. Berdescu era de a tipări şi alte caiete pe care le avea pregătite, pînă în anul 1869 situaţia rămîne aceeaşi ; doar 9 caiete cu melodii româneşti.

Dintr-un referat adresat Ministerului Cultelor, semnat de Gh. Bilciurescu aflăm că în anul 1866 „Ministrul de pe atunci a ordonat a nu se mai libera nici un ban D-lui Berdescu, iar pentru ca statul să se poată despăgubi măcar în parte de fondurile ce a cheltuit pentru imprimarea acestor note“ [12].

Cu toate greutăţile materiale, cu toată indiferenţa contemporanilor, Al. Berdescu găseşte puterea de a lucra în continuare. Neobosit, optimist şi cu dragoste pentru munca sa, are acelaşi ţel unic : „după mai multe şi felurite silinţe şi stăruinţe, am putut reuşi numai prin cunoştinţele mele muzicale, ca să adun un număr considerabil de diferite arii populare, a le aranja pentru piano-forte întocmai după originalul şi naţionalul lor stil“ [13].

Al. Berdescu a sperat că-şi va putea continua opera. Dar după eşecul avut cu cele 9 caiete, neîncrederea îşi croise drum adînc în rîndul oficialităţilor. La 10 februarie 1869 încearcă într-o nouă cerere să obţină sprijinul ministerului pentru „a putea da la lumină prin presă măcar vreo 10 caiete, cuprinzînd fiecare în parte 3 sau 4 diferite arii, şi de sub presă să fie scos cel puţin 1000 bucăţi“ [14].

Pentru a putea fi imprimate şi aceste caiete trebuiau studiate şi avizate de o comisie de specialitate. În acest scop, Al. Berdescu se prezintă cu cele 10 caiete la Conservator. După declaraţia autorului, comisia, formată din şase „artişti“ printre care şi A. Flechtenmacher, pe atunci director al Conservatorului, nu a examinat cu destulă seriozitate lucrările. Concluzia comisiei este în defavoarea autorului [15].

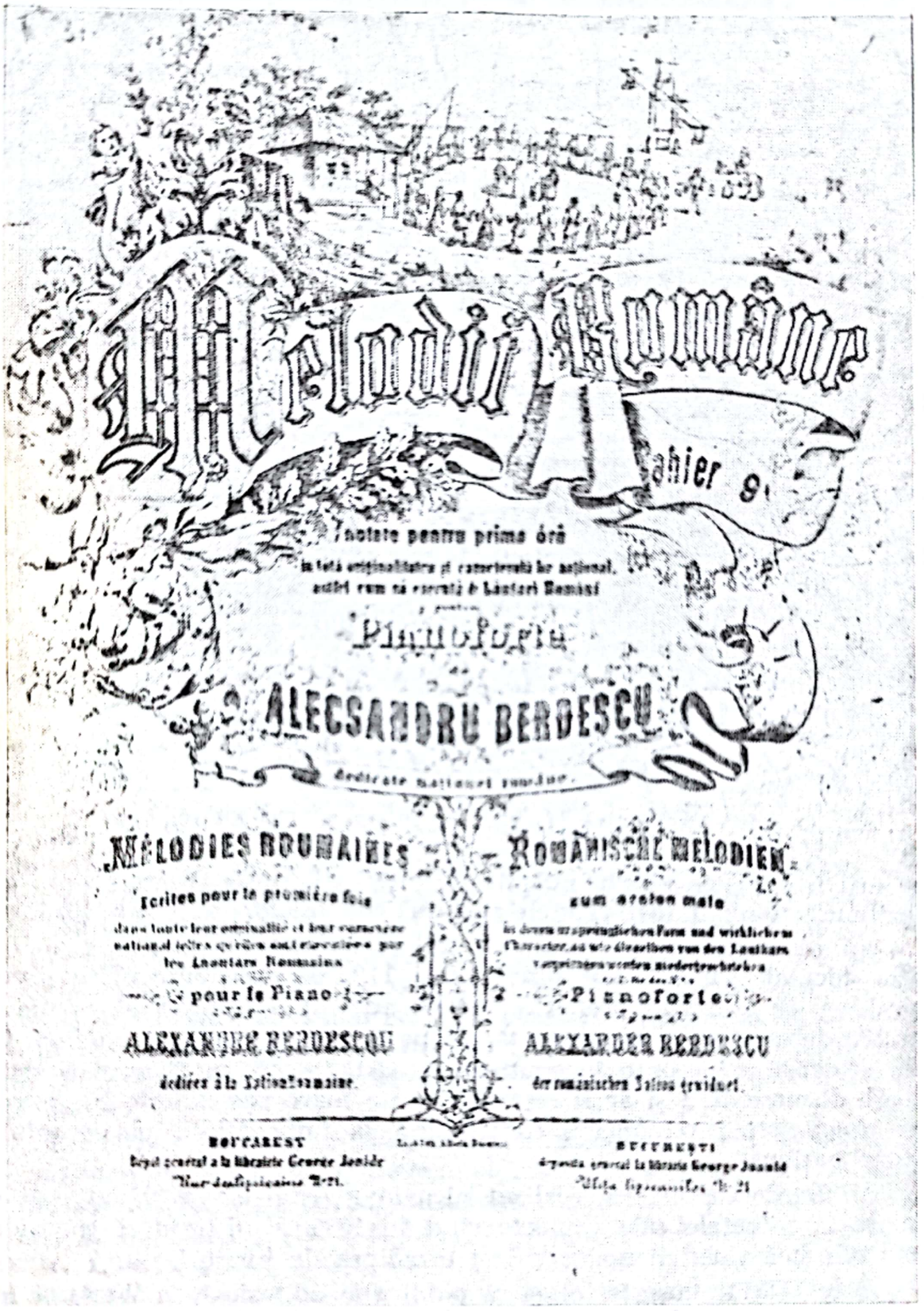
La 7 mai 1869 Al. Berdescu revine cu o cerere adresată ministerului pentru publicare [16], dar răspunsul ministerului (mai 1869) sună laconic : se acordă o recompensă de 600 lei autorului pentru meritele lucrării, iar în privinţa tipăriturilor, ministerul sprijină imprimarea caietelor, cu condiţia ca autorul să restituie banii după imprimarea şi intrarea în vînzare a caietelor [17].

În acest timp, Berdescu coresponda cu diferiţi caleografi, pentru a încunoştiinţa ministerul de preţurile imprimării notelor muzicale. Între documentele aflate în dosarele Ministerului Cultelor şi Instrucţiunii Publice se află o notă semnată de Antonio Gini, capel-maistru al Regimentului de Vînători Călări, specialist în arta caleografiei datată 3 martie 1869 [18] ; o notă a unei litografii din Paris (3 aprilie 1869) şi ultima semnată de Ioan Gartu [19], pe data de 7 aprilie 1869.

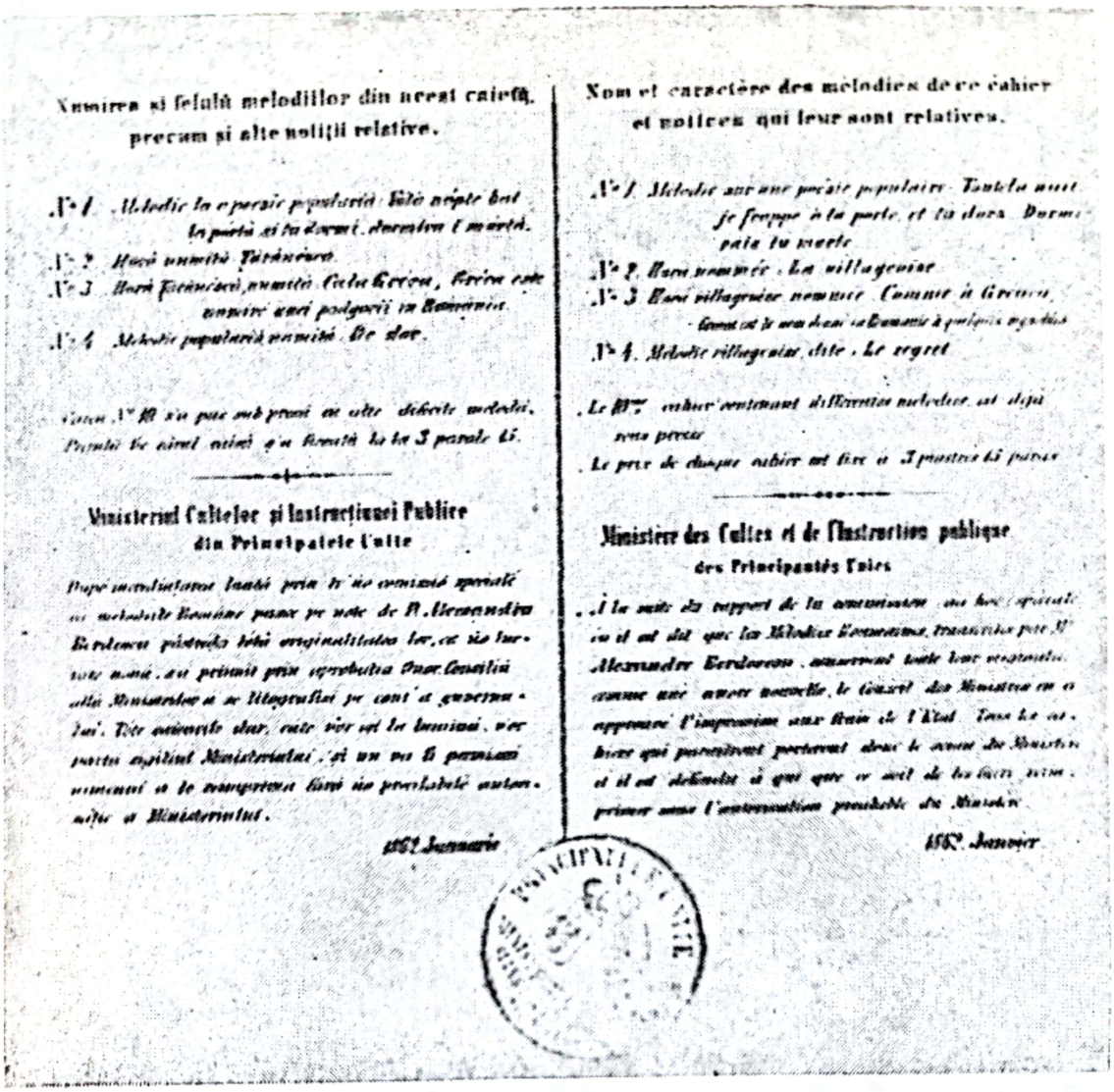
După răspunsul primit din partea ministerului, Al. Berdescu se arată şi mai dezamăgit. Intenţia sa era ca după imprimarea celor 10 caiete în cîte 1000 exemplare şi punerea lor în vînzare, cu banii obţinuţi să poată da spre imprimare încă vreo sută de caiete „din uriaşa colecţiune cu diferite melodii“ pe care le adunase într-un interval de 30 de ani.

Cu recompensa de 600 lei, intenţiona să-şi reia activitatea de culegere „prin cîteva din districtele din România mică, spre a aduna oare

Scanned with OKEN Scanner



Coperta caietului nr. 9 de *Melodii române* publicate de Al. Berdescu



O notiță explicativă la caietul al 9-lea de *Melodii române*

care arii istorice ce poartă numele de olteneşti, piese ce-mi lipsesc din colecţiune“ [20]. Ar fi fost primele culegeri de folclor autentic ţărănesc.

Nu ne este cunoscut conţinutul celor 10 caiete ce urmau a se litografia, nici al următoarelor pînă la nr. 110, pe care autorul le dorea. Planul său se anunţa măreţ. Credem că autorul intenţiona să adune în cele 100 de caiete o colecţie vastă, de pe întreg teritoriul României. Cu toate stîngăciile inerente începutului, această operă ar fi avut o mare valoare documentară şi ar fi reprezentat un mare pas înainte în dezvoltarea folcloristicii româneşti, contribuind la îmbogăţirea patrimoniului cultural naţional.

Al. Berdescu nu şi-a realizat niciodată visul, el s-a văzut silit să renunţe la măreţele sale proiecte cînd în 1871 Ministerul îi comunică imposibilitatea tipăririi noilor caiete din lipsă de fonduri.

În mai 1871 reuşeşte totuşi să publice la editorii Jean Weiss şi Ion Cartu ultimele sale lucrări, horele : *Nebuna*, *Hora Terrenească* şi *Hora Alessandria*. Acesta este primul din următoarele 10 caiete ce aşteptau a fi tipărite.

Copleşit de greutăţi, demoralizat, Al. Berdescu se vede nevoit să încheie un drum pe care-l bănuise mai neted, mai luminos.

„Încă de pe la anul 1840, am luat condeiul în mînă şi prin propriile mele cunoştinţe muzicale, prin multele stăruinţe ce am depus şi multele şi feluritele sacrificii morale şi materiale ce le-am făcut, preocupat special pentru intervalul de 30 de ani trecuţi cu această lucrare, am izbutit să adun un număr considerabil de diferite melodii improvizate de geniul poporului român şi a le coordona şi aranja pentru pian în adevăratul lor stil naţional, lucrare ce sper că a ajuns a fi cunoscută şi recunoscută în mai toate părţile Terrei".

În anul următor, la 29 mai 1872, se stinge din viaţă.

Concepţiile sale despre folclor se desprind din prefaţa primului caiet, apărut în anul 1860 [21] şi din analiza materialului publicat. Genurile preferate sînt romanţa sau cîntecul de lume (melodii cu text) şi horele. Primele sînt scrise în Andantino sau Moderato, nefiind melodii de dans, iar horele „cele mai complicate din punct de vedere al încadrării în măsură, [...] fără excepţie sînt în măsură de 6/8 şi se execută Allegretto, pentru a fi dansate".

Dat fiind caracterul eterogen şi de continue schimbări ale folclorului orăşenesc, este greu de apreciat în lucrările lui Alexandru Berdescu ponderea şi autenticitatea elementului originar şi contribuţia interpreţilor lăutari, căci Berdescu, ca şi ceilalţi muzicieni ai epocii sale, a ignorat folclorul ţărănesc şi a notat numai folclor lăutăresc.

Totuşi, întîlnim la Berdescu alternanţe major-minor, întîlnite şi în folclorul ţărănesc. Deşi autorul nu intuia încă caracteristicile modale, simte nevoia să spargă canoanele tonalităţii, folosind foarte mult treptele modificate (cele mai des întîlnite fiind treptele modificate (cele mai des întîlnite fiind treptele II, IV, VI şi VII).

Influenţele orientale vizibile în secundele mărite, care au pătruns în muzica lăutărească încă din epoca fanariotă sînt deseori prezente în culegerile lui. În general însă, dată fiind educaţia muzicală pe care o primise, autorul încearcă să încadreze folclorul în tiparele muzicii apusene ; întîlnim teme cu variaţiuni, scurte introduceri, code. O spune chiar el : „În fine, pe lîngă multa atenţie cu care notez melodiile naţionale, ca să nu piardă cît de puţin din originalul lor stil, sau mai bine zis, ca să nu se piardă originea muzicii române, bazat pe experienţa sa, ca pe cele mai multe din melodii, să le închei prin mai multe şi felurite ameliorări şi înfrumuseţări artistice, spre a fi mai cu plăcere ascultate cînd se vor executa" [22].

În tratarea melodilor instrumentale foloseşte o scară mai bogată de mijloace. În ideea de prelucrare şi instrumentare a materialului folcloric, autorul foloseşte aproape întreaga claviatură a pianului, în pasaje, treceri în diferite registre etc. Linia melodică este încărcată de secunde mărite, fiind bogat ornamentată şi păstrîndu-şi caracterul improvizatoric lăutăresc. Armonia rudimentară foloseşte ca efect cîteva formule de imitaţie a ţiiturii ţambalului sau cobzei, formule pe care construieşte după o armonie săracă pe treptele I—V—I, rareori pe treptele I—VI, I—V—VII sau cadenţă cu sensibilă, subton.

Cu toate aceste scăderi inerente, opera lui Alexandru Berdescu constituie un act de curaj, ținînd seama de epoca în care a trăit și de greutățile pe care le-a întîmpinat ; desigur lucrarea sa nu corespunde cerințelor unei cercetări științifice așa cum o înțelegem noi astăzi, dar el nu avea noțiunea studierii pe baza unor principii riguroase, ci popularizarea repertoriului interpretat de lăutari. Ca și alți contemporani el acorda acestui repertoriu curent foarte îndrăgit de public — și care, prin faptul că făcea trecerea între zona folclorului autohton țărănesc și muzica apuseană, îndeplinea o funcție socială ce se dovedise „necesar (ă) pentru delectarea societății" — o valoare de autenticitate pe care nu o avea.

Într-o viziune istorică mai largă, trebuie să admitem însă că aceste începuturi dificile ale cercetării folcloristice — nu întotdeauna încununate de succes — au fost totuși inportante și necesare în procesul de formare și dezvoltare a unei culturi muzicale naționale.

NOTE

[1] Gh. Ciobanu — *Culegerea și prelucrarea folclorului.* În : Revista de folclor, București, nr. 6, 1963.

[2] G. Breazul — *Patrium Carmen. Contribuții la studiul muzicii românești,* Craiova, Ed. Scrisul românesc, 1941, pag. 366.

[3] V. Cosma — *Nicolae Filimon — critic muzical și folclorist,* București, Edit. Muzicală, 1966, pag. 113.

[4] Document datat 23 august 1862 — Arh. Statului. Fondul Min. Cultelor, Dosar nr. 703/1866.

[5] Referat al Diviziunii Școlilor din 25 febr./9. martie 1865. Arh. Statului. Fond. Min. Cultelor. Dosar nr. 703/1866, f. 15, 15 v, 18, 18 v.

[6] Referat al Diviziunii Școlilor din 25 febr./9 martie 1865. Arh. Statului. Fond. Min. Cultelor. Dosar nr. 703/1866, f. 15, 15 v, 18.

[7] Memoriu semnat de Al. Berdescu, 19 febr. 1865. Arh. Statului. Fond Min. Cultelor. Dosar nr. 703/1866, f. 1, 1. v.

[8] Arh. Statului. Fondul Minist. Cultelor. Dosar nr. 703/1866, f. 15, 15 v, 18, 18 v.

[9] Proces verbal semnat de Al. Berdescu, Gr. C. Manno și Christ. Joanninu, încheiat pe data de 22 febr. 1869, Arh. Stat. Fond. Minist. Cultelor, Dosar nr. 703/1866, f. 7.

[10] Arh. Statului. Fond. Minist. Cultelor, Dosar nr. 703/1866, f. 9, 9 v, 34

[11] Arh. Statului. Fond. Minist. Cultelor, Dosar nr. 206/1867, f. 5.

[12] Arh. Statului. Fond. Minist. Cultelor, Dosar nr. 217/1869, f. 3, 3 v, 4, 4 v, 11.

[13] Arh. Statului. Fond. Minist. Cultelor, Dosar nr. 217/1869.

[14] Arh. Statului. Fond. Minist. Cultelor, Dosar nr. 217/1869.

Scanned with OKEN Scanner

[15] Arh. Statului. Fond. Minist. Cultelor, Dosar nr. 217/1869.

[16] Arh. Statului. Fond. Minist. Cultelor, Dosar nr. 217/1869.

[17] Arh. Statului. Fond. Minist. Cultelor, Dosar nr. 217/1869, f. 16.

[18] Arh. Statului. Fond. Minist. Cultelor, Dosar nr. 217/1869, f. 7.

[19] Arh. Statului. Fond. Minist. Cultelor, Dosar nr. 217/1869, f. 6.

[20] Ioan Cartu — compozitor, profesor de muzică la Azilul „Elena Doamna". În 1865 înființează o tipografie muzicală în București, publicînd în special muzică românească.

[21] Prefața caietului I apărut în iunie 1860, scrisă în trei limbi: română, franceză și germană.

[22] Prefață la *Melodii aranjate în adevăratul lor stil național*, publicate în Edit. Ioan Cartu, mai 1871.

Scanned with OKEN Scanner

ANEXA 1

TABELUL CREAȚIEI LUI ALEXANDRU BERDESCU

Muzică de cameră (pentru pian)

Muzică pentru orchestră

— *Potpuriu din melodii originale române*, p. a. București, 4 aprilie 1860, Orch. Teatrului Național. Dirijor Ludwig Wiest.

— *Ploaia* sau *Garofița*, horă, București, Ed. A. Gini ; idem, București, Ed. A. Gebauer ; idem București, Ed. Constantin Gebauer.

— *Hora Nebuna*, București, Ed. A. Gebauer ; idem în *Melodii arangiate în adevăratul lor styl național...*

— *Hora țărănească*, București, Ed. A. Gebauer ; idem în : *Melodii arangiate în adevăratul lor styl național...*

— *Hora Alessandria*, București, Ed. Alexis Gebauer ; idem în : *Melodii arangiate în adevăratul lor styl național...*

— *Gingașe floare* și *Adio Moldova*, două arii numite moldovenești, transcrise pentru pian, București, Ed. Jean Weiss și Jean Cartu.

Muzică vocală

— *Suferințele păstorului*, voce și pian, op. post., București, Ed. Constantin Gebauer.

Culegeri de folclor

— *Melodii române scrise pentru prima oară în toată originalitatea și caracterul lor național astfel cum le eczecutează lăutar(i) români*, pentru piano forte, București, Litograf I. Pernet, 1860. Caietul 1 (Cuprinde :

— *Îți aduci aminte dragă copiliță*
— *Destul, destul ajunge*
— *Hora Ciuciu*

La început „Prefacia" în limbile română, franceză și germană, intitulată : *Cîteva observații asupra caracterului și executării melodiilor române.*

Caietul 2, Bucarest, Etablissement Litogr. A. Bielz, 1861 Cuprinde :

— *Trecui printre zorele*
— *Toarnă, Leano, toarnă*

Scanned with OKEN Scanner

— *Frunză verde şi-o lalea*
— *Hora Ploieşteanca*

Caietul 3, Bucarest, Etablissement Litogr. A. Bielz, 1861 Cuprinde :
— *O ! paseri, arbori, riu de plăcere*
— *Mai cugeţi oare, crudo*
— *Frunză verde ruguleţ*
— *Du-l, du-l, du-l la mînăstire*
— *De mi-ai fi vecină bună*
— *Hora Ţărănească*

Caietul 4, Bucarest, Etablissement Litogr. A. Bielz, 1861 Cuprinde :
— *Scăparea-mi este moartea*
— *A lui Vlangali*
— Hora *Tirgovişteanca*
— Hora *Ploieşteanca*

Caietul 5, Bucarest, Etablissement Litogr. A. Bielz, 1862 Cuprinde :
— *De-aş mai trage cît am tras*
— *Desfă-mi puică, ce-ai făcut*
— *Vin de mă iubeşte*
— Hora *Craioveanca*
— *Aoleo şi vai de mine*

Caietul 6, Bucarest, Etablissement, Litogr. A. Bielz, 1862 Cuprinde :
— *Departe sînt de tine*
— *Dacă ţi-i bărbatu urît*
— *Of, of, of, puiule*
— *Biru greu*
— *Cum se bate Dunărea*
— *Ca la Mehedinţi*

Caietul 7, Bucarest, Etablissement Litogr. A. Bielz, 1862 Cuprinde :
— *Frunză verde leuştean*
— *Hora norilor*
— *Eu iubesc, maica iubeşte*
— Hora *Ţărănească*

Caietul 8, Bucarest, Etablissement Litogr. A. Bielz, 1863 Cuprinde :
— *Frumoasă îmi fu viaţa*
— *Frunză verde sălcioară*
— *Spune-mi puică, vrei, nu vrei*
— *Hora Ţărănească*
— *Cîmpulungeanca*

Caietul 9, Bucarest, Etablissement Litogr. A. Bielz, 1863 Cuprinde :
— *Toată noaptea bat la poartă*
— *Hora Ţărănească*
— Hora *Ca la Greaca*
— *De dor*

Scanned with OKEN Scanner

ANEXA 2

DOCUMENTE

Memoriu către Ministrul secretar de stat la Departamentul Justiției, Cultelor și Instrucțiunii publice. Arhivele Statului București, Fondul Ministerului Cultelor și Instrucțiunii Publice, Dosar Nr. 702/1866.

Domnule Ministru

Nu numai eu, dar și alți amici și cunoscuți ai mei, sînt gata a încredința și a asigura pe ori cine, că sînt de 20 de ani de cînd cunosc, ca ce fel de silință și stăruință depui, și ce sacrificiuri fac, ocupîndu-mă cu o lucrare care este curat numai în interesul națiunii ; o zic în interesul națiuni(i), pentru că : națiunea întreagă se interesează de dînsa.

Domnule Ministru, lucrarea ce mă preocupă de atîta timp, este : dezvoltarea originii muzicii române ; este : pusul sau așezatul ariilor Române după originalitatea lor pe note muzicale recunoscute în toată Europa. Cine credeți Domnule Ministru că m-a provocat, cine credeți că m-a îndemnat ca să mă preocup cu această lucrare într-un timp așa de îndelung, cu atîta stăruință și cu multe și mari sacrificiuri pînă și pecuniare ? nimeni altul Domnule Ministru, decît : ambiția de român și știți care este adevărul de m-am ambiționat ? adevărul Domnule Ministru este acesta : că de mai mulți ani, artiști străini luînd inițiativa în țară la noi s-a(u) ocupat și uni(i) poate să mai ocupă și astăzi cu punerea ariilor noastre naționale pe note muzicale ; unii dintr-înși(i) care s-a(u) crezut că sînt mai competinți, a(u) avut curajul a le da și la lumină prin presă ; în conștiință însă o mărturisesc, și pipăite încredințări pot a vă da Domnule ministru, că nici unul n-a reușit ; pentru că, ariile astfel precum sînt notate de dînși(i) nu numai că sînt lipsite de naționalul lor stil, dar că pe cele mai multe le-a(u) desfigurat astfel, că origina lor nu mai este înțeleasă ; iată din ce punct de vedere serios urma să mă ambiționez ca Român, și să mă preocup cu această lucrare.

Domnule Ministru, ca să vă mai descriu astăzi greutățile ce le-am întîmpinat în intervalul preocupării mele cu această lucrare ; ca să vă arăt ce m-a costat pînă să ajung la realizarea dorințelor mele ; ca să vă arăt cum depuind în mai multe rînduri în fața artiștilor lucrările mele pe care, nu numai le găseau de bune, dar că mă îndemnau ca să le dau și publicității(i), fără însă ca acei artiști să cunoască dificultățile mele pecuniare ; ar fi Domnule Ministru, a vă face să pierdeți din prețiosul domnii voastre timp ; viu astăzi a vă cere permisiunea să vă arăt numai, că :

Cu speranța și încrederea că onorabilul nostru Guvern va fi dispus ca și Guvernele celorlalte state civilizate, a îmbrățoșa și a susține dezvoltarea belelor

Scanned with OKEN Scanner

arte ; printr-o petiție ce am dat-o la 24 iunie 1860 am mai arătat acestui onor. Minister astfel precum arăt și domniei voastre, că mă ocup de mai mulți ani cu această lucrare, și că avînd pregătită o numeroasă colecție de arii naționale scrise pentru clavir, să bine voiască a le pune sub presă pe conta sa, de le va găsi însă de bune, fiindcă mie mijloacele pecuniare îmi lipsesc. Onor. Minister, consimțind la propunerile mele, în luna lui iunie din același an, a invitat pe onor. Comitet Teatral prin adresa de sub No. 2333, ca să cerceteze și să examineze lucrările ce declarasem că le am gata spre imprimare. Onor. Comitet terminîndu-și misia, nu tîrziu, la 10 octombrie răspunde onorabilului Minister prin adresa cu No. 234 că : „Cercetînd Comitetul melodiile române puse pe note de D. Al. Berdescu, a găsit că numitul a făcut o lucrare nouă ce merită a fi încurajată și dezvoltată pe cît se poate mai mult ; către aceasta avînd în privire (mai adaogă onor. Comitet) neapărata trebuință ce este, ca toate melodiile române să se conserve și să se răspîndească în țară și în străinătate, Comitetul găsește că este de neapărat a se procura D-lui Berdescu din fondurile destinate spre acest sfîrșit, suma necesară spre a putea tipări toate melodiile ce are gata, precum și acelea care ar mai putea pregăti treptat". Onor Minister, pe dată ce a primit declarația onor. Comitet, a făcut cele ce ar fi făcut orice Minister cu bune aplecări și cu multă dorință d-a face progres artele și științele ; a hotărît : a se imprima pe contu Guvernului 15 caiete cu diferite arii, scoase fiecare caiet în parte de sub presă în 1.500 exemplare ; nu tîrziu după această hotărîre, a încheiat contract cu unul din litografii de aici anume D. An. Bielz pentru litografierea acestor caiete pe prețul de lei 17.970 ; și pe cînd caietele începuse a eși de sub presă, a încheiat un alt contract și cu unul din librarii de aici anume F. G. Ioanid, pentru desfacerea acestor caiete prin vînzare pe un preț fixat de lei 3. per 15. fiecare exemplar în parte, cu un rabat în adevăr foarte enorm de 55%, i s-a pus însă îndatorire ca pe lîngă cele ce le va putea vinde aici, să trimiță un oarecare număr de exemplare spre vînzare și în străinătate, pe la cîte unul din librarii staționați în capitalele : Viena, Berlin, Paris, London, Petersburg și Torino ; și ca să fie bine constatat că în adevăr a trimis, se îndatorează prin contract a înfățișa la onor. Minister facturi iscălite de acei librari străini. După toate aceste onorifice dispozițiuni luate, și bune încheieri făcute ; a avut bună voință onor. Minister a mai hotărî și aceasta, ca orice cîștig va rezulta din vînzarea caietelor, să-l primesc eu ca un beneficiu pentru ostenelile și sacrificiile ce le fac de atîția ani ; cîștigul însă, ce va rezulta dupe ce se va (or) scădea cheltuelile imprimări(i), și rabatul de 55%.

Domnule Ministru, scopul pentru care petiționez astăzi domnii voastre, nu este d-a vă arăta numai cu ce mă preocup de mai mult timp, și ce rezultat a luat ajungînd a fi cunoscute onor. nostru Guvern lucrările mele ; scopul meu Domnule Ministru este, a arăta domniei voastre cum stă chestia astăzi, dacă a ajuns, unde a dorit onor. Guvern, unde am dorit și eu ; dacă adică : s-a(u) vîndut toate caietele, dacă s-a(u) răspîndit ele prin vînzare în toate părțile României și în străinătate, și dacă sînt și eu împărtășit cu ceia ce s-ar cuveni să primesc din vînzarea lor ; chestia stă precum v-o arăt mai jos, că :

La D. Ioanid librarul, acest onor. Minister a depus spre vînzare în rînduri-rînduri 9 caiete de la No. 1 pînă la al 9-lea fiecare caiet în parte numărat în 1500 exemplare, peste tot se socotește un număr de 13.500 exemplare ; domnului Ioanid i se dă dreptul a popri din vînzarea lor un rabat de 55% precum am arătat-o mai sus, i se pune însă și îndatorire ca la fiecare șase luni să înfățoșeze la acest onor. Minister nu numai cont de cîte exemplare s-a putut vinde aici și în

străinătate, dar și facturi iscălite de librari străini prin care să se constate numărul caietelor trimise lor spre vînzare.

Domnule Ministru, cîte exemplare s-o fi vîndut pînă astăzi și cîți bani sînt adunați la D. Ioanid n-o cunosc ; ceia ce cunosc însă, este : că după trecere de doi ani de la depunerea caietelor în magazinul său spre vînzare, după mai multe stăruințe ale acestui onor. Minister, și în fine, silit mai cu dinadinsu fiind ca în prezența a trei persoane numite de acest onor. Minister dintre care-i am avut onoarea a fi și eu unul, pe d-o parte să se sigileze toate caietele ce se vor găsi în magazin, iar pe de alta să dea cont de cele vîndute ; cu mari greutăți abia la 22 febr. 1864 a dat D. Ioanid un cont că s-ar fi vîndut 2742 exemplare, cont însă fără nici un rost, fără nici un căpătîi, și nici conform obligațiunilor ce le-a luat prin contract ; eu dar, văzînd că rezultatul ce-l arată D. Ioanid, nu este acela ce l-a dorit onor. Guvern, ce l-am dorit și eu ; iar munca mea este obositoare chiar și în timpul imprimării caietelor, am pierdut curajul și nici am mai depus muncă și osteneală ca să pui sub presă caietul al 10-lea, și după aceasta și pe celelalte pînă să se termine numărul ce era îndatorat prin contract D. Bielz a le litografia.

Iată Domnule Ministru, cum stă chestia, unde este ajunsă, și ce rezultat a luat dacă n-a fost în mîna mea un capital, ca pe d-o parte să stăruesc d-a se imprima caietele ; iar pe de alta, a căuta tot eu însumi mijloace spre a fi și împrăștiate prin vînzare în toată România și în străinătate.

Domnule Ministru, acum cînd domnia voastră din cîte am putut să vă supui la cunoștință cunoașteți chestia mai cu de amănuntul ; cînd sper că și domnia voastră bine voind a face o examinare a lucrărilor de mai-nainte relative la această chestie ; o să găsiți, că : din 13.500 exemplare ce sînt depuse de patru ani trecuți în magazinul D-lui Ioanid spre vînzare, numărul ce-l arată ca vîndut este foarte neînsemnat ; ca cauza, că s-a putut vinde numai atîtea exemplare poate să fie și aceasta, c-o să găsiți, că : D. Ioanid nu numai n-a îndeplinit condițiunea prevăzută la art. II din contract, adică, ca la fiecare șase luni să înfățișeze acestui onor. Minister facturile și conturile vînzărilor depuind și bani(i) adunați, pentru care scop i s-a și dat dreptul d-un rabat așa de enorm de 55%, dar că nici în contu ce l-a dat dupe trecerea de doi ani silit încă de acest onor. Minister, tot nu să vede adus la îndeplinire acest articol, ca pe lîngă socoteli să depuie și facturi spre constatare că a trimis exemplare și în străinătate ; și în fine. bine voind domnia voastră a examina, o să găsiți : că nici eu în calitate de autor n-am primit nici un ban măcar spre încurajare din cîte exemplare s-a putut vinde ; și că, dupe toate aceste examinări și încredințări ce veți lua de starea în care se găsește chestia astăzi, sper că mulțumit n-o să rămîneți. Vă rog Domnule Ministru, să binevoiți a lua dispozițiuni mai favorabile, dispozițiuni ce ar conduce chestia unde a dorit onor. nostru Guvern a ajunge unde sper că și domnia voastră doriți ; căci în modul deja hotărît, ca vînzarea să fie încredințată unui librar staționat în București, și librarul acesta fie D. Ioanid fie măcar oricare altul, îndatorat a le împrăștia prin vînzare în toată țara noastră și prin mai multe locuri din străinătate ; nici odată chestia nu va ajunge la destinația ei, nici odată adică : caietele nu vor fi nici împrăștiate, nici vîndute ; pentru că mijlocesc domnule Ministru, interese materiale, mijlocește interesul rabatului, este adică : d-a împărți librarul de aici profitul rabatului și cu alți ; și ori care ar lua pe seama sa vînzarea caietelor, fie D. Ioanid fie măcar ori care altul, stăruește a le vinde numai prin el însuși ; ceea ce să vede că a și împiedicat pe D. Ioanid d-a păzi cele stipulate prin contract ; căci D. Ioanid, dacă aci în București nu s-a înduplecat a da și altor librari spre vînzare din caietele depuse în magazinul său numai cu un rabat de 10%,

Scanned with OKEN Scanner

apoi a trimite pe la alte părți ale României, iar mai cu osebire în străinătate unde urma a le trimite cu un rabat și mai mare, fără îndoială că poate nu i-a convenit ; pentru doi din librarii de aici că nu le-a dat o cunosc eu însumi, fiindcă prin mine s-a făcut D-lui Ioanid propunere și a refuzat-o. Ca să ajungă însă chestia la destinația ei, ca să ajungă adică : caietele cu arii naționale a fi împrăștiate pentru vînzare în toată țara noastră ; ca să ajungă pe cît se va putea a fi împrăștiate și prin mai multe capitale din străinătate ; ca dupe aceasta să pot a fi și eu recompensat prin oare care prisos ce ar rezulta din vînzarea lor ; nu va fi cu putință decît, luîndu-se din partea domniei voastre Domnule Ministru dispoziții in modul acesta.

Ca pe de-o parte, contractul cu D. Ioanid librarul să fie desființat, pentru că condițiunile dintr-însul nu s-a(u) îndeplinit ; iar pe de alta, suma de lei 17.970 ce este odată destinată și încuviințată spre imprimarea mai sus arătatelor 15 caiete, să se libereze d-a dreptul în primirea mea ; se înțelege însă, ca suma ce s-a cheltuit cu imprimarea caietelor ce sînt deja depuse spre vînzare în magazinul Domnului Ioanid să fie scăzută ; să mi să libereze dar de la acest onor Minister numai restul ; iar de la D. Ioanid să primesc banii ce sînt adunați pentru cîte exemplare s-a(u) putut vinde, precum și caietele ce sînt încă nevîndute. În fine, suma mai sus arătată de lei 17.970 să se libereze în a mea primire cu scăzămînturile ce le arăt ; nu însă, cu chip de împrumutare și prin garanții luate, fiindcă Domnule Ministru, domnia voastră cunoașteți mai bine decît oricare altul, că la noi ca și în toate părțile Europei, toți cîți s-au ocupat și se mai ocupă încă pentru lucrări de un bine comun mai toți, oameni săraci și fără mijloace fiind, acei oameni numai prin mijlocirile Guvernelor, numai prin sume de bani sacrificate de Guverne a putut reuși ; sacrificată astfel, ca sumele de bani ce se liberează pentru susținerea teadînsele ; fără a li se cere garanții căci asemenea oameni garanții materiale n-au și nici pot avea, decît numai garanții morale ; prin urmare, și suma aceasta să se libereze în a mea primire cu scop de a fi și sacrificată, numai chestia să poată reuși ; scarificată astfel, ca sumele de bani ce se liberează pentru susținerea teatrelor ; ca sumele ce se liberează pentru trimiterea stipendiștilor în străinătate ; și ca mai multe alte sume ce se liberează de onor. nostru Guvern pentru chestii de un bine comun ; căci și caietele cu arii naționale ieșind la lumină ies tot pentru binele comun. Iar eu Domnule Ministru, pe dată ce voi primi bani, atins de ambițiunea d-a vedea lucrările mele imprimate și răspîndite în țară și în străinătate, mă oblig :

1. să stăruiesc pentru imprimarea caietelor pînă se va termina cu suma de lei 17.970.

2. Ca atît pentru mulțimea caietelor ce sînt încă ne vîndute de D. Ioanid, cît și pentru cele ce vor mai ieși de sub presă, să mă duc, la toate orașele României, să fac depozite pentru vînzarea lor ; și la fiecare negustător în parte să le dau drept d-un rabat mai convenabil, pentru cîte exemplare s-o putea vinde.

3. A mă duce la Viena, să fac și acolo tot astfel de depozite ; căci numai cu o înțelegere d-a dreptul cu librarii de acolo, și cu un rabat mai mare lăsat lor, se pot împrăștia caietele în toate părțile Europei, și

4. A face o preumblare în toate părțile României, ca să adun arii necunoscute pe la noi, și a le amesteca prin caiete cu cele adunate după aici ; potrivit puneri(i) la cale făcută mai nainte de acest onor. Minister, precum se va vedea și din alăturata aci adresă ce mi s-a dat către toți Domni(i) Prefecți, cu desăvîrșire însă neîndeplinită, căci nu m-am putut preumbla decît prin 7 districte.

Scanned with OKEN Scanner

Încredinţat că, de Domnia Voastră Domnule Ministru cu luminile ce posedaţi propunerea mea va fi apreciată cît merită, am onoarea a vă asigura despre stima şi consideraţiunea cu care mă subscriu.

al Domniei Voastre

prea plecat
Al. Berdescu

1865. februarie 19

Memoriu către Ministrul secretar de stat la Departamentul Instrucţiunii publice şi Cultelor. Arhivele Statului. Fondul Ministerului Cultelor şi Instrucţiunii Publice. Dosar Nr. 217/1869.

Domnule Ministru

Printr-o petiţie ce am dat-o la 10 iunie trecut, am supus la cunoştinţa acestui onor. Minister, că : de *28* de ani trecuţi, numai cu singura dorinţă d-a putea face ceva în interesul binelui naţiunii, mă preocup special cu notatul ariilor noastre Române ; şi preocupat astfel de atîţia ani, după mai multe şi felurite silinţe şi stăruinţe, am putut reuşi numai prin cunoştinţele mele muzicale, ca să adun un număr considerabil de diferite arii populare, a le aranja pentru piano-forte întocmai după originalul şi naţionalul lor stil ; iar, pe mai multe dintr-însele am putut reuşi ca să le şi variez, pentru ca, prin aceasta să inspir gustul de dezvoltare muzicii naţionale.

Domnule Ministru, supuindu-se la cunoştinţa onor. Ministeriu cele de mai sus arătate, după ce am mai adăogat, că singura cauză ce m-a putut ambiţiona ca să mă preocup într-un timp aşa de îndelung şi neajutat nici într-un mod de nimeni, nefiind alta, decît : în reuşita mai multor artişti ce s-a(u) ocupat ca şi mine ca să noteze ariile Române, am terminat rugîndu-l să bine voiască a mă înlesni cu o sumă din care bani, spre a putea da la lumină prin presă măcar vreo 10 caiete, cuprinzînd fiecare în parte trei sau patru diferite arii, şi de sub presă să fie scos cel puţin în 1000 bucăţi ; iar suma banilor ce vor costa imprimîndu-se aceste caiete în străinătate (fiind că, în ţară la noi mijloacele imprimatului lipsesc) suma se liberează cu trimiterea unui stipendiu în străinătate, pe un termen de trei ani, ca să studieze muzica, am rugat pe onor. Ministeriu, ca s-o considere, cum se consideră şi bani(i) ce se cheltuesc cu stipendişti, ca cheltuiţi adică în interesul binelui comun.

Domnule Ministru, onorabilii domniei voastre predecesori bine voind a consimţi la rugăciunile mele, a(u) dat în desbaterea onor. Consiliu permanente sus zisa petiţiune. Onor. Consiliu, dorind negreşit ca să aibă asigurări despre lucrările mele (deşi onor. Ministeriu a luat destule încă după la anul 1860), pe de-o parte, a numit o comisiune (astfel după cum a fost şi dorinţa mea) compusă din mai mulţi artişti muzicanţi, ca să le examineze şi să-l încunoştiinţeze despre meritul lor ; iar pe de alta, m-a invitat şi pe mine ca să mă duc la conservatorul muzical cu caietele ce le am gata spre imprimare ; ca să le examineze numita comisiune. Prezentîndu-mă dar la Conservator în ziua de [(... ?)], ale luni(i) lui [(... ?)] trecut cu 12 caiete cu diferite arii, comisiunea complectată printr-un număr de şase domni

Scanned with OKEN Scanner

artiști, oare care examinare a făcut în adevăr caietelor ; le-a examinat însă într-un mod ce nu pre are valoare ; fiind că, Domni(i) examinatori n-a(u) făcut alta, decît că : a răsfoit caietele, și s-a uitat numai la cîteva din melodii ; iar cînd a ajuns ca să desbată despre meritul lor, discuțiunea s-a făcut numai : din punctul de vedere al generalului bas, din punctul de vedere adică al acompaniamentului melodiilor, și apoi, chiar această discuțiune n-a fost ceva meritatoriu vis-a-vis de melodiile române ; iar despre notatul propriu zis al melodiilor, nici un singur cuvînt măcar nu s-a zis, fiind că, Domni(i) examinatori nici a(u) putut fi competinți. Gata în tot momentul sînt, ca să dau și probe evidente că n-a putut fi competinți. În fine, terminîndu-se și artistica discuțiune ; onor. comisiunea, a încheiat un proces verbal, invocînd niște considerente fără nici un căpătîi, ca rezultat, negreșit, al distinsei discuțiuni, și a faimoasei examinări „demne de secolul al 19-lea", mai adăogîndu-se apoi ceva desprețuitori origini(i) ariilor române, se termină și procesul : se termină însă, ingeniosu, adică, prin a mă recomanda ca, pentru sacrificiile ce le recunoaște că le fac de mai mulți ani preocupat cu notatul ariilor, recompensat merit a fi. Terminat dar procesul astfelu, Domnul Adolf (Alexandru) Flechtenmacher, unul dintre cei șase artiști, ce a examinat caietele și a discutat despre meritul lor, fiind și director al conservatorului, l-a înaintat pe lîngă o adresă a sa cu No. către onor. Ministeriu carele, primind procesul, l-a dat iarăși în desbaterea onor. Consiliu permanente. Onor. Consiliu, a găsit tot astfel cu cale ca să fiu recompensat, cu o sumă însă de treizeci galbeni ; iar despre imprimatul ariilor, nu se face nici o mențione ; astfel precum poate că nu s-a făcut nici în artisticul proces verbal.

Domnule Ministru, fiind că prin petițiunea ce am dat-o onorabilului domniei voastre predecesor, n-am cerut a fi recompensat, și astăzi tot astfel, viu cu tot respectul ca să arăt și domniei voastre, că suma de 30 talere ce a găsit cu cale onor. Consiliu ca să-mi se elibereze ca recompensă, n-o pot primi ; fiind că, la o recompensă mă aștept ca s-o primesc, doresc însă, ca această recompensă s-o primesc votată de națiune într-un mod satisfăcător oamenilor ce se sacrifică în interesul bineului comun ; ne fiind cu putință dar, d-a putea primi suma de 30 taleri pentru motivele ce le arăt mai sus, Vă rog Domnule Ministru, să bine voiți a lua în considerațiune importanta lucrare cu care mă preocup de atîția ani, și dacă găsiți și domnia voastră că merită a fi dată la lumină, Vă rog iarăși, să bine voiți a face ca să mi se elibereze o sumă de bani suficientă pentru imprimatul măcar a 10 caiete ; și vă mărturisesc în curățenie, că făcînd ca să apară aceste uvraje muzicale la lumină, națiunea română va aplauda buna domniei voastre voință și stăruință.

Primiți, vă rog Domnule Ministru, încredințarea deosebitei mele considerațiuni.

Al. Berdescu

Scanned with OKEN Scanner

Cerere către Ministrul secretar de stat la Departamentul Cultelor și Instrucțiunii Publice. Arhivele Statului București. Fondul Ministerului Cultelor și Instrucțiunii Publice. Dosar nr. 217/1869.

MINISTERUL CULTELOR
Registru General
Nr. 4179
Intrată la 7 mai 1869

Domnule Ministru

Domnia voastră cunoașteți deja, că printr-o petiție ce am dat-o acestui onor. Ministeriu la 21 iunie din anul espirat, l-am rugat, să bine voiască a-mi elibera o sumă oarecare de bani, spre a putea da la lumină prin presă în interesul binelui națiuni(i), măcar vreo 10 caiete cu diferite melodii române aranjate pentru piano : dintr-o mulțime ce le-am putut aduna într-un interval de 30 de ani.

Această petițiune, recomandată fiind onorabilului Consiliu permaninte, a decis : ca să fiu recompensat cu o sumă de 30 taleri, și această sumă, să mi se elibereze în considerațiunea sacrificiilor ce sper că s-a putut convinge, că am adus țări(i), într-un timp așa de îndelung ; și pe lîngă aceste sacrificii, bine voiți a mai ști Domnule Ministru, că astfel după cum am putut reuși ca să aranjez ariile noastre române, păstrîndu-le caracterul și originalul lor stil național, nici unul din artiști sau maeștri nu le poate face.

Subsemnatul convins dar, că Domnia voastră cunoașteți pe deplin, că rugăciunea ce am făcut-o onor. Ministeriu prin sus zisa suplică, n-a fost de a fi recompensat, ci ajutat ca să dau la lumină prin presă 10 caiete cu diferite melodii ; vă rog respectuos și pe Domnia voastră, să bine voiți a susține dreapta-mi cerere care este totodată și în interesul națiuni(i) ; la noi în țară însă, fiind că mijloacele imprimatului lipsesc, vă rog să bine voiți a face ca să mi se elibereze deosebit de cheltuielile imprimatului, și o sumă oare care de bani, ca cheltuieli ale drumului, spre a mă putea duce la una din capitalele din străinătate, ce se ezistă și să stăruesc pentru terminarea lucrărilor ; fără a fi însă obligat, de a înnapoia sumele ce mi se va (vor) acorda, cunoscînd că aceasta o fac lucrînd, mai cu osebire în interesul națiunii.

Domnule Ministru, este în interesul națiunii și al Domniei voastre chiar, de a se ști, că lucrarea mea nu numai că este în interesul binelui comun de a eși la lumină, dar că este și unică în felul ei ; ca să vă puteți convinge și Domnia voastră și națiunea chiar, de meritele ce însușesc preocupat cu notatul sau aranjatul ariilor, bine voiți a da publicității această suplică, și dacă se va găsi vre unul din artiști ca să conteste cu probe ca neadevărate declarațiunile mele, sau să concureze cu mine în lucrările menționate mai sus, vă rog să respingeți sprijinul ce l-am cerut și-l cer și de la Domnia voastră ; iar la din contra, vă rog să bine voiți a lua dispoziții întru a se realiza și încuraja justa-mi cerere, dîndu-mi sprijinul necesar acestor lucrări, mai cu osebire Domnia voastră, carele ați dat probe întru tot ce privește adevăratele lucrări naționale, și apoi, că aceste lucrări vor deveni și importante.

Primiți Domnule Ministru, încredințarea deosebitei stimi și considerațiuni ce vă păstrez.

Al. Berdescu

Scanned with OKEN Scanner

Către Ministrul secretar de stat la Departamentul Cultelor şi Instrucţiunii Publice. Arhivele Statului Bucureşti. Fondul Ministerului Cultelor şi Instrucţiunii Publice. Dosar nr. 217/1869.

Domnule Ministru

Cînd mi-am propus a vă ruga să bine voiţi a-mi acorda uo sumă oare care de bani, spre a putea da la lumină prin presă 10 caiete cu diferite melodii române notate în adevăratul lor stil naţional, principala ideie ce m-a preocupat de mai mult a fost, gîndindu-mă cum să fac să reuşesc, ca după ce vor eşi de sub presă 10 caiete scos fie care în parte în 1000 bucăţi, să pot a mai da la lumină încă vreo sută de caiete măcar, din uriaşa colecţiune cu diferite melodii ce am putut ca s-o formez într-un interval de vreo trei zeci de ani aproape de cînd mă preocup cu această lucrare ; şi, spre a ajunge la scop, mijlocul cel mai nimerit l-am crezut că este, de a vă ruga să bine voiţi a considera suma banilor ce va costa imprimatul menţionatelor caiete, ca cheltuită în interesul binelui comun, să fiu scutit adică de a o mai înapoia, beneficiu cu care aş fi putut înainta cu lucrarea mai repede. Domnia voastră însă, prin adresa No. 5098 din 30 ale trecutului mai, bine voind a-mi răspunde la cea din urmă petiţie ce am dat-o în ziua de 24 aprilie trecut, îmi comunicaţi : că apreciind meritul lucrărilor mele, aţi decis ca să mi se dea o recompensă de şase sute lei noi ; iar despre tipăritul caietelor, găsiţi de cuviinţă ca suma banilor ce se va cheltui s-o înapoez onor. Ministerului prin exemplare după preţul ce se va fixa pentru a lor vînzare. Condiţiunea dat, de a înapoia suma banilor ce onor. Ministeriu are bună voinţă ca s-o cheltuiască cu imprimatul a 10 caiete, nefiind compatibilă cu scopul la care am dorit, ca să ajungă ; m-a pus în poziţiune de a mă adresa cu o petiţie către onor. Cameră legiuitoare de la care sper că poate îmi va acorda cheltuelile tiparului în mod gratuit, dacă va bine voi *a lua* în consideraţiune ; că lucrarea de care mă preocup de atîţia ani eşind la lumină, este în interesul binelui naţiuni(i). Pe Domnia voastră dar Domnule Ministru, vă rog să bine voiţi a face de a mi se elibera suma de lei noi şase sute acordată d-a o primi ca recompensă ; această sumă însă, sub scrisul este decis să nu o întrebuinţeze ca recompensă în interesele sale private, ci s-o cheltuiască tot în interesul binelui comun ; a face adică o excursiune prin cîteva din districtele din România mică, spre a aduna oare care arii istorice ce poartă şi numele de Olteneşti, piese ce-mi lipsesc din colecţiune, de oarece această excursiune pe timpul ierni(i) n-o pot face.

Primiţi Domnule Ministru, încredinţarea deosebitei stimi şi consideraţiuni ce vă păstrez.

Al. Berdescu

Scanned with OKEN Scanner

Viorica Dan

Un cronicar al vieţii muzicale româneşti din secolul trecut: Grigore Ventura

„Cînd ajunge la pragul bătrîneţii, fiecare se gîndeşte la ceea ce lasă în urma sa. Eu n-am altă avere decît condeiul meu".[1]

GRIGORE VENTURA

Despre Grigore Ventura s-a scris puţin, prea puţin pentru cît ar fi meritat. Este timpul să fie prezentat în adevărata sa lumină criticul care ne-a lăsat valoroase cronici muzicale şi teatrale, pagini de jurnalistică, autorul unor lucrări de diferite genuri muzicale, piese de teatru, traduceri, şi mai cu seamă pedagogul, întemeietorul primei catedre de istoria muzicii la Conservatorul din Bucureşti.

Pînă în prezent nu există nici o lucrare care să trateze exclusiv viaţa şi opera acestei complexe personalităţi. Puţini sînt cei care s-au ocupat (de altfel, pe scurt) de activitatea lui şi cel mai bogat material documentar ni-l oferă înseşi paginile sale literare şi muzicale.

Însoţit de cîteva rînduri explicative, numele său apare în enciclopediile *Minerva* şi *Cugetarea*, în dicţionarele lui Dim. R. Rosetti şi al lui A. L. Ivela, precum şi în *Istoria muzicei la români* de Mihai Gr. Posluşnicu. În anul morţii sale apare cîte un necrolog în revista *Muzica* şi *Tribuna muzicală*, semnat de M. Mărgăritescu şi respectiv H. Göring, ca un elogiu adus celui dispărut.

V. Cosma în *Lexiconul muzicienilor români* ne oferă o listă a compoziţiilor lui Gr. Ventura; mai putem cita lucrarea lui Virgil Brădăţeanu intitulată *Comedia în dramaturgia românească*, în care este analizată succint creaţia dramaturgului Grigore Ventura.

O bună sursă de informaţii o constituie lucrarea cercetătoarei Tanţa Rotărescu, de la Conservatorul din Bucureşti, intitulată *O sinteză istoriografică muzicală în limba română din pragul veacului XX*, comunicare realizată în cadrul cercului ştiinţific de muzicologie al Conservatorului.

Restul materialului a fost cules din diferite volume care îl menţionează pe Grigore Ventura doar în trecere.

Scanned with OKEN Scanner

Prima parte a vieții lui Grigore Ventura ne oferă date puține. S-a născut la Galați, se pare în 1839, în casa unor oameni cu stare [2].

Publicul gălățean aprecia spectacolele teatrale ; așa-zisa „sală de reprezentație" era situată lîngă hotelul „Moldavia", care se numise mai înainte „Hanul lui Ventura". Casele împreună cu hanul fuseseră cumpărate de tatăl lui Grigore Ventura, pe nume Costache Ventura, la 8 noiembrie 1835, de la fiul banului Ioan Cîrje [3].

Cultura muzicală a tînărului Grigore Ventura, precum și cunoașterea cîtorva limbi străine, fac posibilă afirmația că ar fi avut un mediu prielnic dezvoltării intelectuale încă de copil, în familie. Tot acum — dată fiind vecinătatea sălii de spectacole — trebuie să se fi născut înclinația sa către teatru.

În tinerețe îl găsim la Berlin unde a studiat dreptul și a obținut licența de avocat, poate o dorință a familiei, căci preocupările sale viitoare nu vor confirma atracția către magistratură. A călătorit mult, cunoscînd și înțelegînd cultura, obiceiurile, atmosfera țărilor vizitate. În Germania se pare că a și avut ocazia să-l cunoască pe Franz Liszt, devenindu-i elev [4].

Gr. Ventura va fi menționat mai tîrziu ca documentat istoric, critic muzical și mai ales compozitor. Puțini își vor aduce aminte că de fapt făcuse studii juridice. Seratele muzicale ni-l relevă și ca un bun pianist : „Trecea la pian și executa sonate din repertoriul clasic, bucăți din folclorul românesc, apoi la cererea ascultătorului cînta romanțe, compoziții proprii" [5]. pe care le acompania și în concerte publice.

S-a stabilit de tînăr în București și a luat parte activă la viața politică și culturală a României, declarîndu-se pe față partizanul celor mai înaintate idei. Arma scrisului său devine necruțătoare.

Încă din 1866 îl găsim ca publicist și militant activ pentru înființarea Filarmonicii sub conducerea dirijorului Eduard Wachmann. Voiajele repetate în Germania i-au dat posibilitatea să-l cunoască personal pe Richard Wagner, care îi va replica în 1868 : „Nu aveți orchestră bună ? Ei bine, domnul meu, nu sînteți încă civilizați" [6]. Ani de zile Gr. Ventura va susține în paginile diferitelor publicații cronici în favoarea întemeierii unei orchestre stabile și bine instruite. Astfel scria în ziarul *Timpul* din 7 aprilie 1894 : „N-ar fi bine ca să se înființeze în București o orchestră stabilă, precum există în orice oraș din Germania ?... Supun ideea Ministrului Instrucțiunii Publice și primarului orașului".

Intelectual rafinat, pasionat de teatru și literatură, el avea legături cu cei mai de seamă oameni ai timpului. O prietenie cimentată de multe ore petrecute la berăria Gambrinus, la aceeași masă cu patronul ei — I. L. Caragiale — îl lega de Barbu Delevrancea, G. Coșbuc, Nerva Hodoș, actorul Petre Liciu. Discuții aprinse durau pînă la ceasuri tîrzii din noapte și nu o dată continuau după închiderea localului, la Gr. Ventura acasă.

Și prin familie Ventura este legat de teatru și de lumea lui : soția sa era actrița Fanchetta Vermont (sora pictorului Nicolae Vermont), devenită prin căsătorie Lea Ventura, iar la 13 iulie 1868 se naște la București fiica sa, Aristița Maria Ventura, viitoarea stea a stagiunilor bucureștene și pariziene, cea care va juca pe scenele din Italia, Franța, Brazilia, Egipt.

Scanned with OKEN Scanner

Fiica lui Ventura are un admirabil dascăl într-unul din prietenii buni ai tatălui ei : Bogdan Petriceicu Hașdeu, care după moartea fiicei sale, Iulia, și-a revărsat toată dragostea părintească asupra Marioarei.

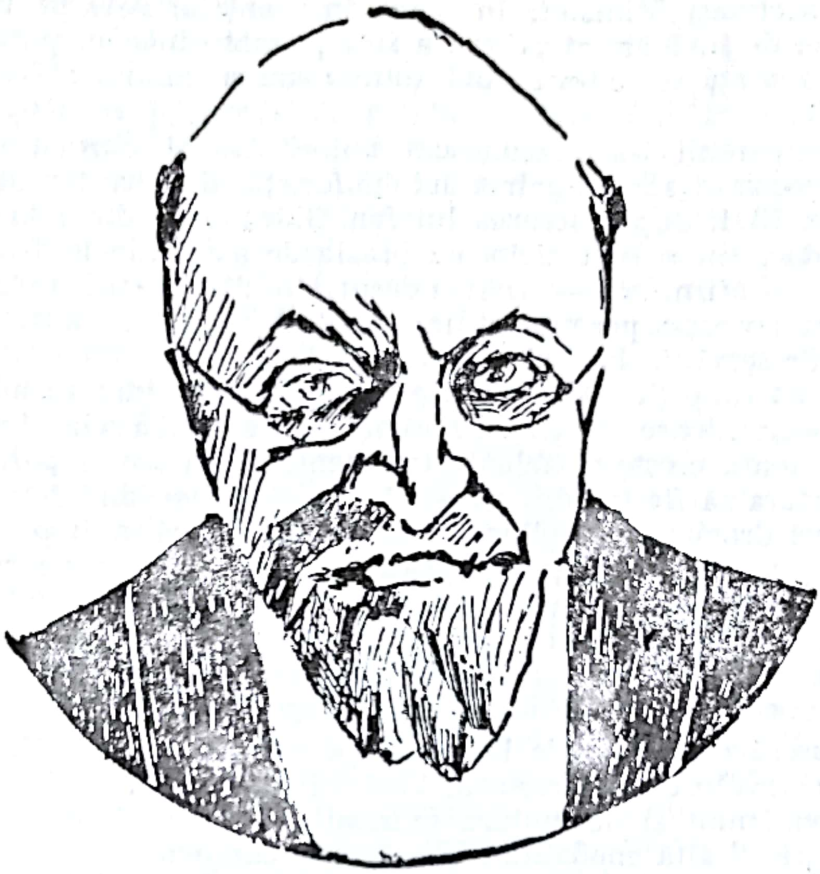
În stagiunea 1871—72, Compania Dramatică Română îi prezintă piesa *O căsătorie în lumea mare* sau *Căsătoriile în lumea mare* [7]. Pentru meritele sale incontestabile autorul a fost ales membru al Comitetului Teatrului Național ; prima mențiune despre funcția sa în acest consiliu o întîlnim în 1874.

Paralel desfășoară și o intensă activitate politică ; chiar în același an este ales deputat. Pînă acum se ocupase și cu agricultura, pe care o părăsește definitiv. Despre activitatea sa ca deputat nu a rămas nimic scris ; dealtfel a fost o încercare pe care nu o va mai repeta pe parcursul întregii sale vieți. Nu va încerca însă niciodată să fie interesat de evenimentele petrecute în țara sa și să participe activ pe diferite căi la viața politică. Prietenii să, remarcabili oameni de stat ca Mihail Kogălniceanu, Titu Maiorescu, Petre Carp, îi cereau părerea asupra celor mai importante evenimente. Cît timp s-a aflat peste granițe, M. Kogălniceanu a purtat corespondență cu Gr. Ventura, care îl informa asupra stării din România ; tot el îl sfătuia pe M. Kogălniceanu într-o scrisoare să revină în țară pentru a lua parte la viața politică [8].

Este demnă de remarcat și atitudinea sa antidinastică exprimată în multe articole care puneau curajos și deschis problema „dinastiei de ocazie", cum o numea adesea [9] : „Adversarii noștri ne zic că voim să creem un curent contra regelui și dinastiei sale ; [...]. Oricine cunoaște puțin istoria noastră contemporană și s-a pus în contact cu simțămîntul ce domnește în țară, trebuie să fie convins că spiritul general în toată România este contra persoanei regelui și mai ales contra dinastiei" scrie el cu hotărîre în *Curentul antidinastic* [10]. În spiritul aceleiași idei compune patru articole intitulate *La fin d'une monarchie*, pe care le publică în jurnalul *Adevărul* : „Reacțiunea nu există decît la Palat și pe tronul țării. Adevărații dușmani ai democrației române sînt astăzi Carol I și camarila sa. Pentru a-i combate nu există un teren propice, mai în acord cu adevăratele sentimente ale țării, decît lupta pentru restabilirea unui regim indigen și democratic sub forma de republică" [11].

Războiul de independență din 1877 a trezit sentimentele patriotice ale tuturor celor ce doreau cu ardoare o Românie liberă. Alături de alți artiști care oglindesc starea de spirit a timpului în operele lor (Vasile Alecsandri, Ciprian Porumbescu, Gavriil Musicescu, Nicolae Grigorescu), îl întîlnim și pe Grigore Ventura, care compune *Hora Griviței* (1878), *Hora Plevnei* (1880), piesele *Curcanii* (1878), la care scrie și muzica, și *Peste Dunăre* (1880). Teatrul Național, devenit prima scenă a țării, îi prezintă cu mare succes piesa *Curcanii* chiar în stagiunea 1878—79, iar premiera celei de-a doua are loc la scurt timp de la publicarea ei, adică la 3 februarie 1880 [12]. Aceste două lucrări pot fi considerate ca fiind cele mai bune din întreaga sa creație de dramaturg ; ele vor mai fi reluate în stagiunile de după 1880. Dintre piesele scrise de el putem aminti în afara dramelor naționale citate mai sus, tragediile *Traian și Andrada, Marcella*, comediile *Cămătarul* și *Copila din flori*. Nu-l putem situa pe Gr. Ventura între marii scriitori dacă luăm în considerație numai valoarea artis-

Scanned with OKEN Scanner



Grigore Ventura

Grigore Ventura, cronicar la *L'Indépendance roumaine* (17 februarie 1881)

tică a pieselor, dar în contextul social al vremii ele au o anumită importanță. Stilul său literar poartă amprenta gustului vremii : abundență de epitete, tonul pasionat mergînd pînă la violență și o anumită plasticitate.

Activitatea sa muzicală nu este mai puțin vie ; scrie muzică de teatru, muzică pentru pian și muzică vocală, ține conferințe la Ateneu despre originea muzicii noastre naționale [13]. Cu un asemenea prilej l-a auzit marele nostru scriitor Mihail Sadoveanu, care pe atunci era copil [14].

Anii petrecuți în străinătate i-au dat posibilitatea lui Grigore Ventura să cunoască organizarea diferitelor instituții de studii superioare și i-au sugerat ideea înființării unei catedre de istorie a muzicii la Conservatorul din București. Și iată-l pe Ventura în România anului 1877 propunînd Ministerului Instrucțiunii Publice o catedră de istoria muzicii, lucru de loc ușor de obținut ; aprobarea întîrzie și cursul începe abia în 1883. Grigore Ventura pornea pe un drum destul de spinos, dar dorința de a vedea Conservatorul la nivelul institutelor cu bogată tradiție din Berlin și Paris, l-a ajutat să treacă peste multe piedici ; avea în față modelul lui J. F. Gautier, care nu cu mult înainte — în 1872 — înființase un curs similar la Conservatorul Național din Paris.

Din dragostea pentru artă și entuziasm acceptă să predea studenților fără a primi vreo recompensă materială. Deși gratuit, după doi ani de la înființare cursul este suprimat și iată-l din nou pe profesor

la porțile aceluiași Minister. În urma insistențelor sale se reintroduce în programa de învățămînt pentru a fi suprimat din nou, puțin mai tîrziu, după o viață de cîteva luni (din toamna anului 1889 pînă în aprilie 1890).

Contemporanii i-au recunoscut autoritatea și cinstea și în mod firesc s-a vorbit despre numirea lui în funcția de director al Teatrului Național, în 1881, după plecarea lui Ion Ghica, apoi din nou în 1892 [15]. Dar chiar dacă nu a avut niciodată ocazia de a se afla în fruntea instituției unde — afirma el — ar fi îndreptat multe lucruri, în calitatea sa de membru aproape permanent în consiliul teatral a adus numeroase și importante servicii.

La scurt timp (la 24 noiembrie 1895), Lea Ventura moare în urma unei boli necruțătoare. Sarcina educării fiicei sale îi revine în întregime tatălui. Marioara crește și talentul moștenit de la ambii părinți îl face pe Gr. Ventura să fie mîndru de ea. La 13 ani este admisă la Conservatorul de artă dramatică din București. Tatăl lucrează mult pentru teatru, iar viitoarea actriță îl însoțește adesea și climatul își spune cuvîntul. În curînd Gr. Ventura îi va da rolul principal din piesa lui *Copila din flori*, în care va juca împreună cu C. I. Nottara, Aristide Demetriade, Maria Ciucurescu. La 15 ani este trimisă la Paris cu o bursă de studii, începînd una din cele mai strălucite cariere ale epocii.

Trecuseră cîțiva ani de la eșecul pe care îl suferise Grigore Ventura la Conservatorul bucureștean. Văzînd indiferența autorităților vremii față de învățămînt și de cultura muzicală românească, el își îndreaptă privirile spre o altă modalitate de a face cunoscute valorile muzicale universale unui public larg : să scrie sau să traducă un tratat cunoscut de istoria muzicii. În 1900 dă la iveală o traducere din limba germană a tratatului intitulat *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich*, scris de Franz Brendel, continuatorul lui Robert Schumann (totodată director și proprietar) la revista *Neue Zeitschrift für Musik*. Volumul are o prefață semnată de D. G. Kiriac, profesor pe atunci la Conservatorul de muzică din București. Compozitorul recomandă cartea cu căldură, scriind despre el : „Lucrări de felul acesta pe cît știm, nu există în românește. Traducțiunea de față a d-lui Ventura este de un mare folos pentru elevii conservatoarelor noastre și pentru iubitorii de muzică. În acest rezumat, clar și precis, se va găsi întreaga dezvoltare a artei muzicale, cu toate fazele prin care a trecut"... Tratatul cuprinde 25 de prelegeri amplu documentate și scrise într-o formă foarte atractivă. Cele 206 pagini ne poartă pe rînd prin toate secolele care s-au succedat pînă la R. Wagner, acordînd un spațiu potrivit celor mai valoroși muzicieni — compozitori și interpreți — ai fiecărei epoci începînd cu Ambrozie din Milano, care „a introdus un tip special în muzica bisericească alegînd 4 game, [...] dîndu-le numirea tonului 1, 2, 3, 4," și sfîrșind cu cel mai vast edificiu al creației de operă de pînă astăzi : *Tetralogia Nibelungilor*.

Este analizată riguros influența pe care au avut-o modurile grecești asupra formării muzicii culte în Europa, cu diferitele lor teoretizări. „Gamele noastre nu sînt în realitate decît o transpoziție a aceleiași tonalități, pe cînd cele vechi sînt specii de octave de sine stătătoare. În fiecare din acestea, semitonul ocupă un loc diferit. Tot Grigore [cel

Scanned with OKEN Scanner

Mare] a reglementat sistemul muzical introducînd şi generalizînd împărţirea în octave, înlocuind numirile greoaie ce dădură grecii sunetelor". (prelegerea I, p. 3). Se urmăreşte dezvoltarea melodiei pe principiul disonanţei şi consonanţei, deosebirea faţă de înţelesul lor actual : „Grecii nu cunoşteau decît solourile şi acompaniamentul cu octava. Cauza acestui defect era construcţia matematică a gamei lor. Tot din pricina acestei construcţii ei considerau ca disonante tocmai terţa şi sexta care sînt părţile de căpetenie ale acordurilor noastre consonante" (prelegerea I, p. 5). Apariţia contrapunctului şi armoniei, a suitei, sonatei şi simfoniei, sînt urmărite rînd pe rînd şi cu toate fenomenele auxiliare care au conlucrat la naşterea şi dezvoltarea lor. „Inventînd contrapunctul simplu, Dufey îndeamnă pe urmaşii săi spre compoziţia artistică, care este contrapunctul dublu şi care se manifestă sub forma canonului" (prelegerea II, p. 12). Cu multe detalii ne este înfăţişată istoria operei.

Munca depusă de Gr. Ventura nu s-a limitat la o simplă traducere. Înlăturînd anecdotele ce însoţeau textul original şi amănuntele biografice lipsite de importanţă, a realizat o sinteză în care caracterizările făcute personalităţilor muzicale sînt definitorii pentru întreaga lor creaţie : „Haydn deschise era modernă, era muzicii care exprimă în mod puternic şi nesilit tot ce e natural şi omenesc [...]. Dînsul fu acela care ridică muzica la rangul unei arte de sine stătătoare. Mozart uni toate direcţiile muzicale într-un tot mare şi puternic, contopind principiile unilaterale ale Italiei, Germaniei şi Franţei, el cree muzica adevărată, muzica universală. Beethoven este însă [...] purtătorul spiritului revoluţionar, este propovăduitorul ideilor noi despre libertate, egalitate, emanciparea popoarelor, a indivizilor şi a tuturor claselor sociale ; el poate fi comparat cu Shakespeare sau cu Jean Paul : lui Schiller îi este superior". Aprecierile sînt obiective iar personalităţile sînt încadrate în contextul special al vremii lor şi explicate prin şi în funcţie de acesta.

O deosebită atenţie acordă şcolii Wagner-Liszt, subliniind noua direcţie intelectuală pe care o deschide, prin complexitatea preocupărilor compozitorilor care se dovedesc la fel de valoroşi ca literaţi, critici, interpreţi ; ei sînt cei care au infirmat prejudecata incompatibilităţii dintre creator şi critic (prelegerea XXV, p. 197).

Tratatul s-a bucurat de o apreciere unanimă şi, cu toate că este o traducere, meritul lui Gr. Ventura nu este mai redus [16].

La începutul secolului XX, Societatea Teatrului Popular constituită cu scopul de propagare a culturii îşi începe cursurile la şcoala de artă nou organizată după modelul Conservatorului [17]. Printre alţi profesori ca G. Stephănescu, D. G. Kiriac, G. Duport, este invitat şi Grigore Ventura pentru susţinerea catedrei de istorie a muzicii. Dar şi aici va repeta experienţa amară trăită la Conservatorul bucureştean. După această ultimă încercare, părăsind definitiv activitatea de profesor, se va dedica în exclusivitate scrisului. Dar indiscutabil principala latură a activităţii sale culturale rămâne aceea de gazetar.

Grigore Ventura a reprezentat cea mai obiectivă şi documentată pană a vremii. A colaborat în primul rînd la ziarul *L'Indépendance Roumaine*, dar şi la alte cotidiene sau reviste ca : *L'Orient*, *Revista contimporană*, *Literatorul*, *Revista Idealistă*, *Adevărul*, *Epoca*, *Naţiunea*, *Timpul*, *Românul*, etc. Cronicile sale sînt de trei tipuri distincte : cronici

Scanned with OKEN Scanner

FRANZ BRENDEL

ISTORIA MUZICEI

IN

ITALIA, GERMANIA ŞI FRANŢA

DE LA

INCEPUTUL CREŞTINISMULUI PINA IN ZILELE NOASTRE

TRADUCERE DE GRIGORE VENTURA

CU O PREFAŢĂ DE

D. G. KIRIAC

BIBLIOTECA ACADEMIEI ROMÂNE

PROPRIETATEA SI EDITURA CASEI SCOALELOR

BUCUREŞTI

1900

muzicale, teatrale și mondene și sînt semnate fie cu numele său adevărat, fie cu pseudonime (Arutnev, A.).

Cronicile sale au un rol important în cercetarea și reconstituirea vieții muzicale din veacul trecut, căci Gr. Ventura prezintă o adevărată frescă a culturii muzicale românești din secolul al XIX-lea făcută cu toată obiectivitatea, dar și cu patriotismul de care a dat dovadă întotdeauna.

Cu toate că trăia într-o perioadă în care xenofilismul era în floare, Gr. Ventura a fost un susținător permanent al artiștilor români. Astfel pianista Elena Bibescu, viitoarea protectoare a lui Enescu — este „una din cele mai strălucite eleve ale Conservatorului din Viena", iar Maria Assan, „grațioasa cîntăreață care a transportat auditoriul" [18]. În alte rînduri sînt menționate pianistele Brîncoveanu și Cantacuzino, cîntăreața Zoe Ionescu, „fermecătoarea privighetoare a saloanelor noastre". Elena Teodorini, Eduard Wachmann, G. Stephănescu și mai tîrziu George Enescu, s-au bucurat de o deosebită atenție din partea lui.

Eforturile pentru întemeierea unei Opere românești sînt și ele în atenția sa. La încheierea primei stagiuni a trupei românești de operă din București, condusă de G. Stephănescu, Grigore Ventura publică, sub pseudonimul Arutnev, o cronică favorabilă în ziarul *Timpul*, purtînd data de 17 februarie 1896. Principalul mobil al acestui articol era zvonul că în anul următor Opera română va fi desființată, aducîndu-se din nou o trupă de operă italiană. Criticul întreabă revoltat : „mult timp oare să dureze această aplecare, acest gust neînfrînt pentru străinism și acest dispreț prelungit pentru orice încercare românească ?"

În cronicile sale Gr. Ventura se străduia să ofere cu obiectivitate un tablou complet al personalității interpretului, analizîndu-i în egală măsură atît calitățile cît și defectele. Despre pianistul Joseph Wieniawski de exemplu, scria : „Concertul în do minor de Beethoven a fost cîntat cu amploare și sobrietate, efectele unei bune școli. Allegro a fost peste tot admirabil redat. Cadența și dublul tril de la sfîrșit sînt puțin căutate, dar ca revanșă, ele sînt executate de mîini de maestru" [19]. Nici un pasaj nu este trecut cu vederea, nici o abătere cît de mică de la partitură. Se analizează atît partea solistului, cît și acompaniamenul orchestrei, căreia îi cere să se ridice la măiestria solistului. În încheierea cronicilor sale are întotdeauna o frază concluzivă, foarte concisă, care conferă o calitate în plus stilului său literar : „Totul a fost redat cu o precizie și o eleganță care denotă pe pianistul stăpîn pe instrumentul său".

Criticul nu se mărginește doar la a da un verdict asupra unei interpretări. El înțelege că succesul este determinat în primul rînd de gustul publicului și cîteodată chiar în dauna valorii artistice ; de aceea, încercînd să educe acest gust, el duce acolo unde este cazul analiza mai departe, pătrunzînd în sensurile estetice și filozofice ale operei. Astfel comentează principiul dualismului între forța binelui și răului din opera *Faust* de Gounod, lăsînd să se întrevadă criticul filozof : „Această luptă între două principii contrarii se recunoaște de altfel în toate marile lucrări dramatice ale lui Gounod ; ea le imprimă un imens interes din punct de vedere psihologic și muzical" [20].

Plină de perspicacitate este caracterizarea făcută lui Giaccomo Meyerbeer. Gr. Ventura socotește că el a imprimat artei muzicale o

Scanned with OKEN Scanner

... ANNÉE (2e Série) — No. 1040 Édition A. — L'Exemplaire 15 Centimes. — MARDI 17 FÉVRIER (1er Mars) 1881

L'INDÉPENDANCE ROUMAINE

ABONNEMENTS [illegible]

Propriétaire-Éditeur: EMILE GALLI

BUREAUX [illegible]

PUBLICITÉ [illegible]

Bucarest, 16/28 février 1881

LA QUESTION DU DANUBE

Au risque d'impatienter nos lecteurs, nous nous voyons dans la nécessité de revenir encore sur la question du Danube. L'indifférence que pays, Chambres et gouvernement témoignent à l'endroit de ce grand litige international, qui intéresse à un si haut point nos intérêts les plus vitaux, est si coupable, que nous ne pouvons laisser passer aucune occasion d'essayer de réveiller nos immobiles mandataires de leur torpeur. On a lu dans tous les journaux que l'Autriche-Hongrie a adressé, il y a quelques semaines, une note à toutes les grandes puissances, note dans laquelle elle revient sur la question du Danube. Elle y maintient l'essence de son avant-projet et ne fait certaines concessions que pour la forme. Cette note confirme ce que nous avancions depuis longtemps, c'est à dire que la diplomatie autrichienne n'a pas discontinué un seul instant son travail incessant, à l'effet d'obtenir gain de cause dans la question du Danube.

L'empire dualiste la considère comme une question d'une importance capitale pour son développement et c'est à juste titre qu'il agit par tous les moyens en son pouvoir pour arriver à faire admettre les principes principaux de l'avant-projet. Cependant les efforts de la diplomatie autrichienne n'ont pas l'air d'être toujours couronnés de succès.

À Rome elle avait espéré trouver un terrain favorable.

À en juger par l'attitude du délégué italien à la commission danubienne, on aurait presque été en droit de supposer que le cabinet italien abandonnait le Danube.

Mais dans les derniers temps un certain revirement s'est opéré dans l'attitude du gouvernement italien.

Des personnes se disant bien informées attribuent ce changement d'attitude à l'influence du comte Tornielli, ministre d'Italie à Bucarest, qui ayant passé en sa qualité de sénateur plusieurs semaines à Rome, aurait agi auprès de son gouvernement dans un sens hostile à l'avant-projet autrichien.

Nous ne pouvons garantir la véracité de ces assertions; mais un fait acquis c'est que les idées ont changé à Rome au sujet de la question du Danube. Le premier résultat de ce changement a été l'envoi du délégué italien auprès de la commission danubienne de Galatz à Constantinople, où M. Simondetti est nommé consul général.

On se rappelle que cet honorable délégué avait été un des rédacteurs du fameux avant-projet.

Son éloignement indique donc que le gouvernement italien tient à se dégager de toute participation à l'élaboration de l'avant-projet et, à cet effet, il préfère remplacer M. Simondetti par une personne moins engagée dans la question.

Le nouveau délégué italien aura les coudées d'autant plus franches que l'avant-projet primitif a été écarté de la discussion et que dans la prochaine session la question sera soumise à un point de vue absolument nouveau.

La note autrichienne et le départ de M. Simondetti prouvent que, malgré les graves préoccupations qu'occasionne aux diverses cabinets la question grecque, malgré l'état d'incertitude où se trouve la paix générale, la question du Danube est considérée en Europe comme étant à l'ordre du jour.

Elle fait partie des clauses du traité de Berlin non encore exécutées.

Le seul gouvernement qui a l'air de ne pas s'en préoccuper c'est celui qui y est cependant le plus intéressé, c'est le gouvernement roumain.

Nos représentants à l'étranger auront à rester sans instruction aucune au sujet de la question.

Notre cabinet n'a encore rien dit, rien écrit qui fasse connaître son attitude définitive dans le litige. Celles des puissances qui sont résolues de bien dans la question, celles dont les intérêts se rapprochent des nôtres, nous disent sans cesse: Parlez, accentuez-vous, alors nous arriverons pour vous soutenir. Et elles ont raison. Car dans la question du Danube, la Roumanie, par sa position géographique, est nécessairement au premier plan. — Sa résistance aux exorbitantes prétentions donne un corps à l'action des adversaires de l'Autriche dans cette question.

Dans la question du Danube nous autres Roumains, nous jouons le rôle des populations qui habitent le théâtre d'une guerre.

On sait combien il est important pour les belligérants d'avoir pour eux le pays qui leur sert de base d'opérations. C'est ce que l'Autriche a admirablement compris depuis le traité de Berlin; elle a tout fait pour s'assurer de la coopération de la Roumanie dans la question et si elle n'y a pas complètement réussi, c'est qu'elle s'est heurtée à des intérêts et [illegible] que [illegible].

Mais si elle n'a pas obtenu la coopération active de la Roumanie, elle a cependant [illegible] par l'inaction absolue que notre gouvernement [illegible] garde dans la question. [illegible] mais au fond nous n'avons [illegible] tous l'intérêt [illegible] des puissances?

On dira peut-être que nous sommes à tort?

Nous le souhaiterions.

Nous serions prêt à reconnaître notre erreur, si l'on nous montrait, un procès et l'on montrait aux Chambres et au pays une seule ligne [illegible]. Mais [illegible] d'attente, de [illegible] et des [illegible] ambigus et des [illegible] cabinets.

Nous savons que notre [illegible] n'a absolument rien fait pour accentuer l'attitude de la Roumanie en face des exorbitantes autrichiennes.

Nous le [illegible].

Cette inaction est une grave faute, si elle est intentionnelle, c'est un crime. Quant aux Chambres et à l'opposition, nous renonçons à leur rappeler que les intérêts les plus graves du pays sont en jeu dans la question du Danube.

Nous avons assez la conviction que nous prêchons dans le désert.

Dans six semaines la commission danubienne se réunira de nouveau. Cette fois les délégués seront munis d'instructions précises. On discutera, chaque puissance fera valoir ses intérêts particuliers et les marchandages en grande partie. Mais il n'y aura pas d'unité d'action et nous resterons isolés, par ce que nous l'aurons bien voulu.

Le résultat sera que dans cette question comme dans beaucoup d'autres, le pays aura à enregistrer un [illegible] et une défaite de plus.

BULLETIN TÉLÉGRAPHIQUE

Paris, 28 février.

La Chambre et le Sénat se sont ajournés à jeudi prochain.

Le bey de Tunis a fait [illegible] les [illegible] publiées par le *Standard* sur les affaires de Tunis.

Rome, 28 février.

L'empereur a accepté la démission de M. [illegible], ministre de l'intérieur.

[illegible]

Constantinople, 28 février.

[illegible]

Paris, 28 février.

[illegible]

Bucarest, 28 février.

[illegible]

TRIBUNE PARLEMENTAIRE

Bucarest, 16/28 février.

Le Sénat accorde un congé de 15 jours à M. [illegible], pour [illegible].

On vote des projets de [illegible] pour la naturalisation de [illegible].

Reste en séance la discussion des projets de loi [illegible], et les premiers 11 articles sont votés.

La Chambre vote quelques [illegible].

On discute ensuite, [illegible] les employés du Sénat et de la Chambre [illegible] des postes et télégraphes.

Cette loi est adoptée.

La séance est levée à 5 heures.

LES JOURNAUX ROUMAINS

Le *Romanul* dit [illegible] que dans un pays libre et indépendant chacun doit connaître les dépenses qui enrichissent une nation et celles qui la produisent rien.

[illegible]

En attendant, la feuille gouvernementale déclare que tout le monde ne sait pas toutes les dépenses productives qui ont été faites en vue de l'instruction publique. On a beaucoup dépensé, mais ce n'est pas encore assez.

Il faut penser [illegible] à l'instruction [illegible]

[illegible] Il faut d'abord [illegible] pour les écoles, [illegible]

Prenant pour mobile un article sur l'instruction publié dans le *Journal des Débats* du 22 février, le *Romanul* demande des améliorations dans le sens de cet article et insiste sur la nécessité de construire des écoles et de les doter d'un bon mobilier scolaire. Cela dit, la feuille gouvernementale, dont nous avons [illegible] beaucoup [illegible], continue sa série de considérations politico-historiques sur la situation du paysan vis-à-vis du boyard.

[illegible]

Et voilà, conclut invariablement le *Romanul*, ce qu'ont fait les conservateurs. Et sans avoir l'air de s'apercevoir que ce système féodal qui a partout existé, n'a rien à faire avec l'ordre social et politique de son pays, l'organe gouvernemental fait retomber sur les conservateurs actuels la responsabilité de ce qu'il y a d'injuste et d'arbitraire dans les actes des boyards féodaux.

*** Le *Timpul* nous dit quelques mots sur l'affaire Landau. Il trouve le cas grave.

[illegible]

La feuille conservatrice trouve très précaire, en cette occurrence, l'existence de la «Direction générale» et du nouveau Conseil de [illegible].

[illegible]

Somme toute, la question Landau, qui s'est grossie des mille [illegible] de l'affaire [illegible], est, dit le *Timpul*, un [illegible]. Et en [illegible], sous le [illegible] à M. [illegible] qui en a été [illegible], [illegible], d'après les [illegible] au Sénat, on a [illegible] dans ce pays.

ÉCHOS DE BUCAREST

Mgr Paoli, évêque de Bucarest et Nicopolis, est parti hier pour Vienne, où il restera deux ou trois semaines.

[illegible] le bal de la Société de secours mutuels entre typographes.

Nous rendrons compte de ce bal demain. En attendant nous pouvons constater qu'il a eu un plein succès.

direcție nouă și aceasta cînd Franța era încă în plină eflorescență romantică. Ocupîndu-se în repetate rînduri de muzica lui Giaccomo Meyerbeer îl socotește întemeietorul „eclectismului muzical".

De o atenție specială se bucură operele lui Giuseppe Verdi. Lor le-a consacrat criticul cele mai multe articole. La fel și criticii de astăzi, el împarte creația lui Verdi în mai multe perioade. Cele mai multe din operele sale sînt considerate de critic grandioase *(Ernani, Nabucodonosor, Trubadurul, Forța destinului, etc).* „Forța destinului în cariera lui Verdi este o operă de tranziție, [...]în care compozitorul schimbă stilul pe moment [...], astfel opera apare cînd dramatică în ultimul punct, cînd grangioasă" [21]. Încununarea tuturor eforturilor o reprezintă *Aida,* ca rezultat al evoluției ultime a talentului și gîndirii componistice a maestrului italian. Cronicarul pune în discuție o paralelă între teatrul muzical italian și cel german. „Prin *Aida,* Verdi introduce în Italia o reformă așa cum Wagner o introduce în Germania, cu această diferență cu care italianul se impune prin grația și dulceața care caracterizează rasa sa și frumosul cer al țării sale, în timp ce germanul sfărîmă cu intensitate obstacolele, nu ia în seamă toată tranziția și vrea cu o lovitură să răstoarne edificiul operei moderne, pentru a-i substitui scena" [22].

Grigore Ventura a excelat în aceeași măsură în cronicile muzicale cît și în cele teatrale. Aceeași obiectivitate, competență, subtilitate, același bun gust și finețe a observației. Stilul său se caracterizează prin volubilitate, vervă spumoasă, elegantă ironie, care pot însă face loc unui ton autoritar și sobru acolo unde este nevoie de o apreciere strictă de specialitate. Simțul critic împletit cu umorul care nu-l părăsea nici o clipă i-au creat faima celui mai de temut cronicar al timpului său.

A fost martor la evenimentele cele mai de seamă ale vieții muzicale românești din secolul trecut : constituirea Societății Filarmonice cu activitate permanentă și apariția lui George Enescu pe firmamentul muzicii românești și celei universale. George Enescu debutează în compoziție cu *Poema română,* la București în concertul din 1 martie 1898. A fost un succes răsunător, comentat de Ventura cu emoție : „...George Enescu a reușit a fi nu numai un interpretator de frunte, dar și un creator. In ochii lui scînteiază o pară divină, el este după mine un ales al muzei și va face onoare neamului nostru ca compozitor" [23].

Evoluția lui Enescu este urmărită de critic încă de la primele manifestări pe scenă : „astăzi Enescu nu mai apare ca un *enfant prodige,* ci ca un talent puternic în plină posesiune a mijloacelor sale". „Dar toate aceste însușiri care ar fi îndestulătoare pentru a stabili reputația unui artist [...] nu cîntăresc pentru mine cît cîntărește cealaltă însușire principală care face din Enescu o putere creatoare, adică marele său talent de compozitor" [24].

Iată cum analizează *Suita a II-a nr. 1 în Do major :* „O creație de o adîncă originalitate, de o frumusețe rară ca imaginație și ca factură orchestrală. În tot cursul acestei splendide pagini muzicale domnește o atmosferă hieratică plină de măreție. Dezvoltările și dezlegările armonice sînt conduse cu o măiestrie uimitoare pentru un compozitor atît de tînăr; firul ideii conducătoare nu se rupe un singur moment ; el șerpuiește prin orchestrație de la o grupă de instrumente la alta menținînd totodată acea unitate clasică ce este neapărat trebuincioasă pentru a alcătui o

Scanned with OKEN Scanner

operă de artă. Modulațiile și efectele nu sînt căutate, nici muncite, ci curg în mod firesc, încrucișîndu-se fără a osteni auzul, care le urmărește cu o plăcere nespusă" [25]. Cînd publicul nu-i înțelegea încă lucrările, iar *Simfonia I* era aplaudată mai mult pentru faptul că Enescu era român, Gr. Ventura afirma despre ea că „este o operă genială [...], ea denotă o maturitate în concepțiune și în compunere ce-l pune alături cu simfoniștii cei mai de frunte ai Europei". Gr. Ventura vedea în tînărul compozitor pe cel care „avea menirea de a dezvolta și de a cultiva folclorul nostru muzical". El visa o școală muzicală națională și vedea în Enescu primul compozitor român care a dus muzica noastră pe culmea gloriei : „De cincisprezece ani îl urmăresc. [...] Avem în fine un însemnat compozitor român, care va împodobi motivele noastre populare cu o formă orchestrală și se va folosi de folclorul nostru muzical pentru a clădi frumosul edificiu al muzicii noastre naționale. Astăzi, după ce am ascultat *Suita* sa și mai ales *Simfonia* sa în mi bemol major, pot să spun cu o satisfacție nespusă că am fost un bun profet" [26].

La propagarea ideii despre necesitatea istorică a constituirii unei școli naționale de compoziție, Ventura lupta din răsputeri și cu toate mijloacele : articole, cursuri, conferințe. Conferințele sale sînt toate puse în slujba acestui ideal. Astfel la 4 aprilie 1893, vorbește despre „Originile muzicii naționale", conferință căreia îi urmează peste un an alta intitulată „Muzica națională" [27]. După un timp Gr. Ventura reia ideea și în seara zilei de 17 aprilie 1903 anunță o serată artistică la Athéneu, în mijlocul căreia intercalează o conferință despre „Străinismul nostru" [28]. „Relele decurg pentru neamul și țara noastră cînd căutăm a da preferință totdeauna la tot ce e străin, fie chiar de nici o valoare". De data aceasta efectul a fost cel scontat. Revista *România musicală* apreciază ca deosebită inițiativa criticului arătînd că „Dl. Gr. Ventura [...] confirmă toată temeinicia vederilor pe care noi le-am exprimat în atîtea rînduri prin coloanele revistei noastre și cu deosebire în ultimul timp prin articolele intitulate „Mania celebrităților". Astfel conferința sa a fost foarte gustată și cu toată usturimea ei — și poate tocmai pentru aceasta, nu numai la adresa instituțiilor noastre culturale și a societății înalte, dar și a publicului în general — foarte mult aplaudată. Iată o conferință căreia ar trebui să i se dea cea mai intensă publicitate" [29].

Preocupat de toate aspectele culturii românești și indignat împotriva acestui străinism care îi îndepărtase pe cititori de literatura națională, Gr. Ventura scria într-una din cronicile sale : „Iată cum se cultivă literatura națională. Alexandri, Bolintineanu, Eliade, Negruzzi, Văcărescu, Sion, Odobescu, Donici și atîția alți glorioși naționaliști [în sensul de scriitori patrioți, n. a.] nu sînt cunoscuți nici după nume" [30].

Artele plastice nu se bucurau de o situație mai bună mai ales din cauza unei proaste organizări : „astfel, această expoziție de pictură, sculptură, arhitectură, etc... trebuie să fie dirijată de un comitet din care nu fac parte nici pictori, nici sculptori, nici arhitecți" [31].

Grigore Ventura rămîne modelul cronicarului secolului trecut, obiectiv și cu propriile sale lucrări, sincer devotat culturii românești.

La 9 iulie 1909, „decanul presei române", cum era cunoscut în cercurile gazetărești, se stinge din viață la București.

Scanned with OKEN Scanner

*

Creaţia muzicală a lui Grigore Ventura este relativ restrînsă totalizînd aproximativ 40 de piese de mică întindere, care au cunoscut succes la vremea lor. A abordat genurile preferate de saloanele epocii : romanţa, mazurca, valsul etc., cîntate şi în concerte şi la diferite ocazii.

Deşi lipsite de o valoare deosebită, compoziţiile sale au meritul de a avea o anumită tentă autohtonă, căci a încercat să compună în „spirit popular" o seamă de piese ale sale ca : Doina *De la mine pîn'la tine, Hora Sinaia, Hora de la Bolintin, Hora Isvorul,* etc.

Creaţia sa nu-l poate încadra într-un curent muzical sau într-o şcoală componistică anume şi nici nu are o valoare autentică, dar prezintă o anumită importanţă istorică. În primul rînd, Gr. Ventura a fost printre primii compozitori care au încercat să introducă muzica populară în creaţia cultă. A compus în stil românesc, pe cuvintele româneşti ale unor poeţi de seamă şi întrucît folosea un melos şi un ritm popular, familiarizarea ascultătorului cu melodiile de tip folcloric se făcea de la sine.

O dovadă a popularităţii de care s-a bucurat muzica sa este faptul că unele cîntece au fost preluate de tarafurile lăutăreşti confundîndu-se adeseori cu muzica populară.

*

Grigore Ventura rămîne una din personalităţile cele mai complexe ale secolului trecut, atît în cultura cît şi în viaţa muzicală românească.

Viaţa sa a fost pusă în slujba unor idei înaintate, a unui înalt patriotism, a slujirii cu devotament a muzicii adevărate. Opera sa are pentru cercetătorii de azi o certă importanţă : ea ne prezintă o frescă lucidă şi fidelă a sfîrşitului veacului trecut şi constituie o primă etapă a dezvoltării criticii şi muzicologiei noastre moderne. Totodată ea ilustrează strădaniile unor oameni luminaţi de a pune temeliile muzicii noastre naţionale.

Însuşi Ventura scria : „De un pătrar de secol mă lupt prin grai şi prin scris pentru a convinge pe muzicanţii noştri că avem o comoară nesecată de teme originale în muzica noastră populară, că trebuie să ne folosim de dînsa pentru a crea o muzică naţională, a culturii româneşti".

NOTE

[1] Ventura, Grigore — *Teatru.* Vol. I. Bucureşti, 1893.

[2] Data naşterii lui Gr. Ventura este controversată. Astfel, *Lexiconul Muzicieni români* al muzicologului V. Cosma propune anul 1839, iar *Dicţionarul contimporanilor* (1897) de D. R. Rosetti, revistele *Muzica* (1909), *Tribuna muzicală* (1909), *Dicţionarul muzical ilustrat* (1927) de A. Ivela, *Istoria muzicei la români* (1929) de M. G. Poslușnicu, enciclopedia *Minerva* (1930) şi enciclopedia *Cugetarea* (1940), ne informează că s-ar fi născut în 1840.

[3] Păltănea, Paul — *Un teatru de operă italian la Galaţi între 1853—1857.* În : *Studii şi cercetări de istoria artei.* Seria Teatru, muzică, cinematografie, Bucureşti, 13, nr. 2, 1966, p. 159.

Scanned with OKEN Scanner

[4] Cuibuș, George — *Vitrina cu portrete*, București, Ed. Meridiane, 1970 p, 62.

[5] Massoff, Ioan și Nenișor, Gh. — *Maria Ventura*, București, Ed. Tineretului, 1966, p. 43.

[6] Cosma, Viorel — *Filarmonica George Enescu din București*, București, 1968, p. 14.

[7] Franga, George — *Teatrul Național din București*. Vol. II, Mss. în Bibl. documentară a Uniunii Compozitorilor.

[8] Massoff, Ioan și Nenișor, Gh. — *Op. cit.* p. 43.

[9] Ventura, Grigore — *La fin d'une monarchie. Quatre articles parus dans le Journal Adevărul.* București, 1890.

[10] Ventura, Grigore — *Curentul antidinastic.* În : *Din literatura antimonarhică*, București, Ed. de stat pentru literatură și artă, 1956.

[11] Ventura, Grigore — *La fin d'une monarchie*, București, 1890, p. 16.

[12] Interim, *Chronique théâtrale.* În : *L'Indépendance Roumaine*, București, 4, nr. 744, 6/18 februarie 1880, p. 3.

[13] *Vorbe și fapte.* În : *Arta*, Iași, 3, nr. 5, 1894, p. 86.

[14] Sadoveanu, Profira — *Stele și luceferi.* București, Ed. pentru literatură, 1969, p. 130.

[15] Franga, George — *Opera română pe scena Teatrului Național din București* (1833—1930). Vol. II, Mss. dactilografiat în Bibl. documentară a Uniunii Compozitorilor, p. 539.

[16] Trebuie însă menționat că lucrarea nu este prima apariție de acest fel în limba română : în 1872, apăruse lucrarea lui Ioan D. Petrescu-Petruș, *Arta artelor* sau *Elemente de istoria muzicii.*

[17] *Academia de muzică și artă dramatică*, în : *România musicală*, București, 11, nr. 14—15, 1900, p. 115—116.

[18] Arutnev [Grigore Ventura] — *Chronique musicale.* În : *L'Indépendance Roumaine*, București, 5, nr. 1275, 8/20 decembrie 1881, p. 2.

[19] Idem — *Chronique musicale.* În : loc. cit., nr. 1026, 30 ianuarie 1880/11 februarie 1881, p. 3.

[20] Idem — *Chronique musicale.* În : loc. cit. 5, nr. 1004, 2/14 ianuarie 1881, p. 4.

[21] Idem — *Chronique musicale.* În : loc. cit. 4, nr. 733, 21 ianuarie/2 februarie 1880, p. 2.

[22] Idem — L'Opéra. În : loc. cit. 5, nr. 1030, 5/17 februarie 1881, p. 3.

[23] Cosma, Viorel — *Filarmonica George Enescu din București*, București, 1968, p. 37.

[24] Voicana, Mircea ; Firca Clemansa ; Hoffman, Alfred ; Zottoviceanu, Elena ; *George Enescu*, București, Ed. Academiei, 1971, p. 279.

[25] Ibidem — p. 341.

[26] Ibidem — p. 343—344.

[27] *Vorbe și fapte*, In : *Arta*, Iași, 3, nr. 5, 1894, p. 86.

[28] *Serata artistică a d-lui Ventura*, În : *Gazeta artelor*, București 1, nr. 24, 1903, p. 1.

[29] *Serata artistică a d-lui Ventura.* În : *România musicală*, București 14, nr. 9, 1903, p. 67—68.

[30] A. [Grigore Ventura] — *Causerie litteraire.* În : *L'Indépendance Roumaine*, București, 5, nr. 1173, 5/17 august 1881, p. 3.

[31] A. [Grigore Ventura] — *Le salon de 1881.* În : *L'Indépendance Roumaine*, București 5, nr. 1087, 16/28 aprilie 1881, p. 2.

Scanned with OKEN Scanner

ANTOLOGIE DE TEXTE EXTRASE DIN ARTICCLELE LUI GRIGORE VENTURA

[Despre opera Ernani de G. Verdi].

Înaintea lui Ernani, Verdi scrisese Oberto conte de san Bonifacio, operă în care avea o mulțime de părți bune pline de dramatism, dar unde se găsesc prea multe reminiscențe de la Bellini. „O zi din viața unui rege" a fost a doua operă a lui Verdi. Această partitură a eșuat. Opera n-a fost jucată decît o singură dată la „Scala" în 1840 și căzu. În sfîrșit, primul fundament al reputației lui Verdi a fost stabilit prin „Nabucodonosor" reprezentat în 1842. Un caracter grandios s-a făcut remarcat în această lucrare. Lucrurile originale, cu adevărat noi nu sînt încă așa de abundente ca în operele care vor urma, dar are deja o mare bogăție de colorit, efecte fericite de opoziție de ritmuri și deja bucățile de ansamblu sînt mai îngrijite. După „Nabucodonosor" urmează opera „Lombarzii" reprezentată în 1843. Succesul a fost mai răsunător decît cel al lucrării precedente. Trio-ul final mai ales [...] a stîrnit entuziasmul spectatorilor. Abia în 1844 opera de care ne vom ocupa astăzi a fost reprezentată pentru prima dată la Veneția. „Ernani" este fără drept de contrazicere una dintre cele mai minuțioase bucăți de operă ale lui Verdi și în care cunoașterea efectului scenic s-a manifestat de maniera cea mai evidentă. Situațiile dramatice sînt puternice, cîte odată chiar cu exagerare. Se simte chiar un suflu generos, revoluționar care răspunde stării de spirit din Italia în epoca în care a fost scrisă lucrarea. De aceea succesul lui Ernani a fost imens în Italia. În restul Europei el s-a făcut așteptat mai mult timp, dar pînă la urmă a sosit. Opera s-a jucat pe toate scenele devenind o parte integrantă din toate repertoriile.

(*Chronique musicale*. În : *L'Indépendance Roumaine*, București, 4, nr. 720, 5/17 ianuarie 1880, p. 1.)

[Despre muzica lui Rossini.]

La aurora carierei dramatice a lui Rossini, situația muzicii teatrale și gustului populației în Italia era destul de înapoiată. Melodia divinizată de italieni avea pentru ei asemenea importanță pe scenă, încît nu admiteau armonia decît cu condiția ca să nu fie decît un simplu acompaniament. Trebuia ca această armonie să fie naturală ca disonanțele și tranzițiile să fie rare, în sfîrșit gustul pasionat al italienilor pentru cînt impunea instrumentelor obligația de a-l susține fără a-l acoperi și nu le permitea să atragă atenția auzului decît în piesele silabice de tipul numit „notă și cuvînt". Muzica, dulce și patetică avea singură privilegiul

Scanned with OKEN Scanner

de a place urechilor italienești [...]. Iată deci situația Italiei de la Demetrio și Polibio pînă la Donna del lago și Semiramida, mai bine-zis dela 1812 pînă în 1823. Este deajuns să amintim că prin operele Tancredi și Italiana în Alger, marele compozitor a dobîndit dintr-odată primul loc printre muzicienii timpului său.

(*Chronique musicale.* În : *L'Indépendance Roumaine,* București 4, nr. 728, 16/28 ianuarie 1880, p. 1—2.)

[Despre operele lui Meyerbeer.]

Ne întrebăm dacă o individualitate puternică ca aceea a marelui compozitor al „Hughenoților" n-ar fi trebuit să-și interzică abordarea comediei, ca un domeniu care nu i se potrivea deloc. În „Robert diavolul" el a vrut să exprime lupta între 2 principii, cel bun și cel rău, care acționează asupra naturii umane ; în „Hughenoții" a opus nuanțele pasionate și delicate ale dragostei, violențelor fanatismului religios. „Profetul" reprezintă fanatismul popular în opoziție cu șiretlicurile politicii. Elementul principal al acestor trei opere stă în progresia interesului, dar al unui interes de natură diferită. Cînd s-a reprezentat pentru prima oară „Dinorah" la Opera Comică din Paris la 4 aprilie 1859 ..., încă de la uvertura operei se dezvăluie un mare muzician. Ea este îmbogățită de un cor în genul uverturii instrumentale a „Martirilor" de Donizetti.

(*Chronique musicale.* În : *L'Indépendance Roumaine,* București, 4, nr. 729, 17/29 ianuarie 1880, p. 2.)

[Despre concertul susținut de Louis Wiest.]

Concertul a fost unul dintre cele mai reușite și ceeace a dat mai multă savoare pieselor muzicale care ne-au încîntat, este că toți artiștii erau români [...]. Dl Wiest este de mult timp în țară, și-a alcătuit și o familie, așa încît putem să-l considerăm ca un compatriot al nostru. De fiecare dată, cînd auzim acest admirabil arcuș, ne întrebăm cum de n-a rămas un virtuoz european ? Pentru el o regretăm ; pentru noi, avem toate motivele să fim satisfăcuți. Acesta încă odată ne-a încîntat prin cantilena sa minunată, arcușul său puternic și delicat, pizzicato-ul său perfect.

(*Le concert Louis Wiest.* În : *L'Indépendance Roumaine,* București, 4, nr. 801, 14/26 aprilie 1880, p. 2.).

[Despre monarhie.]

Europa, din fericire, nu va confunda națiunea română cu oamenii care o conduc astăzi.

(*Les étrangers en Roumanie.* În : *L'Indépendance Roumaine,* București, 4, nr. 834, 30 mai/11 iunie 1880, p. 1.).

[Despre situația Teatrului Național.]

„Spuneam acum 2 luni că sezonul teatral se anunța rău, din cauza greșitei conduceri a marelui Teatru Național. Teatrul român șchiopătează. A cui e greșala ?

1. Căci publicul s-a săturat de traduceri și piese vechi.

2. Direcţia Teatrului Naţional se încăpăţinează să nu o înţeleagă şi neglijează complet repertoriul naţional.

3. Direcţia a comis o a treia mare greşală : aceea de a nu ne da operă.

(*Chronique théâtrale.* În : *L'Indépendance Roumaine,* Bucureşti, 4, nr. 949, 22 octombrie /3 noiembrie 1880, p. 2.).

[Despre necesitatea înfiinţării unei orchestre filarmonice cu activitate permanentă.]

Între alte lacune existente în Bucureşti din punct de vedere artistic, este una frapantă. Noi n-avem o singură orchestră capabilă să interpreteze numeroasele capodopere ale muzicii instrumentale. Cu cîţiva ani în urmă s-a format o societate filarmonică [...]. Această societate a organizat concerte instrumentale care sub abila conducere a d-lui Wachmann erau o mare resursă pentru lumea muzicală. Dar puţin cîte puţin, nepăsarea care se arată la noi pentru tot ceea ce nu este politică sau intrigă a făcut ca opera să fie periclitată, şi iată că de mai mulţi ani Bucureştiul este fără orchestră concertantă [...]. Este o adevărată ruşine pentru o capitală care are un conservator, ca patruzeci şi trei de muzicanţi şi amatori ai unui mic orăşel de provincie să vină să facă cunoscute capodoperele muzicii instrumentale. [Este vorba de concertele orchestrei simfonice din Braşov dirijate de Brandner].

(*Chronique musicale.* În : *L'Indépendance Roumaine,* Bucureşti, 4, nr. 950, 23 octombrie/4 noembrie 1880, p. 2.).

[Despre opera Lucrezia Borgia.]

Donizetti nu trebuie să fie cîntat ca Verdi, îi trebuie sobrietate.

(*L'Opéra.* În : *L'Indépendance Roumaine,* Bucureşti, 4, nr. 990, 12/14 decembrie 1880, p. 3.).

[Despre opera Bărbierul din Sevilla de Rossini.]

Opera clasică cu mijloacele sale sobre a făcut loc operei moderne, sau mai degrabă contemporane, cu efectele sale sonore, orchestraţia sa încărcată, disonanţele sale căutate, cu lipsa de melodie [...]. Ceea ce nu se poate găsi la Paris, la Petersburg, chiar în Italia pentru ce să-l cerem la Bucureşti ? Este deci nedrept să judecăm reprezentaţia „Bărbierului" din punct de vedere clasic. Trebuie s-o apreciem după mijloacele de care dispunem [...]. Pasajele cele mai dificile, apogiaturile, trilurile, staccato-urile, notele repetate în cele mai înalte registre, pe scurt toate efectele pe care arta cîntecului le oferă sopranelor lejere au fost întrebuinţate de încîntătoarea artistă [D-ra Buglioni di Monale] [...]. Orchestra era puţin prea zgomotoasă şi greşea uneori la partida instrumentelor de suflat.

(*Le Barbier de Séville.* În : *L'Indépendance Roumaine,* Bucureşti, 4, nr. 992, 14/26 decembrie 1880, p. 2.).

[Despre muzica lui Verdi.]

Această muzică are totul combinat pentru efectul violent şi exuberant. Acest unison al vocilor, acest staccato al orchestrei, această frecvenţă de transpoziţii,

de mișcări, de ritmuri grăbite, vocile folosite cu violență în regiunile cele mai acute, permanentele contraste de culori, totul se adresează simțurilor și convine noii școli a cîntăreților italieni.

(*L'Opéra.* În : *L'Indépendance Roumaine,* București, 4, nr. 1001. 26 decembrie 1880/7 ianuarie 1881, p. 3.)

[Articol politic.]

Societatea română este bolnavă, este adevărat, dar boala nu vine de jos, ci de sus.

(*Blanqui, Pietraru et Cie.* În : *L'Indépendance Roumaine,* București, 5, nr. 1001, 26 decembrie 1880/7 ianuarie 1881, p. 1.).

[Discursul tronului].

Și atunci, repetăm, este evident că a voit să înșele țara. A promis ceea ce nu puteau, ceea ce nu voiau să țină. Ceea ce era de demonstrat.

(*Promettre et tenir.* În : *L'Indépendance Roumaine,* București, 5, nr. 1008, 9/21 ianuarie 1881, p. 2.)

[Opera comică Don Pasquale și concertul pianistei Essipof].

Sala era arhiplină datorită atracției pe care o exercită D-na Essipof care a inaugurat serata printr-un concert. Admirabila pianistă a desfășurat un talent de o asemenea perfecțiune, încît foarte greu va găsi concurență [...]. În sonata op. 53 de Beethoven interpretarea nu era destul de largă și lipsea amploarea. „Torcătoarea" de Mendelssohn a fost cîntată puțin prea repede. Era un tur de forță din punct de vedere mecanic, dar expresia se pierdea. În Chopin, D-na Essipof și-a permis unele variante inutile și care nu adăugau nimic imensului său talent".

(*Chronique musicale.* În : *L'Indépendance Roumaine,* București, 5, nr. 1020, 23 ianuarie / 4 februarie 1881, p. 2.)

[Reia ideea necesității înființării unei orchestre cu activitate permanentă].

Este posibil ca un oraș cu mai mult de 200 000 de locuitori, capitala unei țări, să n-aibă o singură orchestră de coarde, în stare să prezinte publicului operele maeștrilor săi ? [El înțelegea prin orchestră de coarde, orchestră simfonică.].

(*Chronique théâtrale.* In : *L'Indépendance Roumaine,* București, 5, nr. 1176, 9/21 august 1881, p. 2.)

[Despre opera Aida de G. Verdi.]

Prin Aida, Verdi a început să obișnuiască publicul italian cu o reformă, așa cum Wagner a vrut să impună o transformare completă în Germania [...].

(*Chronique musicale.* In : *L'Indépendance Roumaine,* București, 5, nr. 1234, 20 octombrie / 1 noiembrie 1881, p. 3.)

Scanned with OKEN Scanner

[Despre operele Bărbierul din Sevilla şi Hughenoţii.]

Meyerbeer s-a relevat în „Robert diavolul" dar s-a impus ca maestru în „Hughenoţii".

(*Chronique musicale.* In : *L'Indépendance Roumaine,* Bucureşti, 5, nr. 1251, 10/22 noiembrie 1881, p. 2.)

[Despre opera italiană Norma de Bellini.]

Muzica lui Bellini pare simplă, dar tocmai în simplitatea ei clasică stă dificultatea. Marile recitative, conţinutul măreţ al lucrării nu suportă mediocritatea.

(*Chronique théâtrale.* In : *L'Indépendance Roumaine,* Bucureşti, 5, nr. 1287, 22 decembrie 1881 / 3 ianuarie 1882, p. 3.)

[Despre Meyerbeer].

„Robert diavolul" a făcut vîlvă în istoria operei franceze ; cu această lucrare amplă începe o influenţă care mai durează încă şi care a imprimat artei muzicale o direcţie nouă. Franţa era încă în plină eflorescenţă romantică atunci cînd Joachim Beer se stabilea acolo. Muzicianul n-avea decît să împlinească dorinţa unui amic intim al familiei sale luînd numele de Meyer — devenind celebrul compozitor Giaccomo Meyerbeer.

Meyerbeer voi să întemeieze eclectismul muzical şi se decise cu atît mai hotărît cu cît văzu în adopţiunea unui stil compozit, un mijloc de a place diverselor clase de auditori.

Iată cum marele artist fu obligat să urmeze calea pe care a deschis-o.

(*Chronique musicale.* In : *L'Indépendance Roumaine,* Bucureşti, 6, nr. 1296, 5/17 ianuarie 1882, p. 3.)

BIBLIOGRAFIE

— Brendel, Franz — *Istoria muzicei în Italia, Germania şi Franţa de la începutul creştinismului pînă în zilele noastre,* traducere de Gr. Ventura, Bucureşti, 1900, 206 p.

— Brădăţeanu, Virgil — *Comedia în dramaturgia românească,* Bucureşti, Ed. Minerva, 1970.

— Cosma, Viorel — *Cîntăreaţa Elena Teodorini,* Bucureşti, Ed. muzicală, 1962.

— Cosma, Viorel — *Filarmonica George Enescu din Bucureşti,* Bucureşti, 1968.

— Cosma, Viorel — *Lexicon Muzicieni români,* Bucureşti, Ed. muzicală, 1970.

— Costa-Foru, Anca — *Maria Ventura.* În : *Studii şi cercetări de istoria artei,* seria Teatru, muzică, cinematografie, Bucureşti, 13, nr. 2, 1966, p. 129—140.

— *Enciclopedia Minerva,* Cluj, 1930.

Scanned with OKEN Scanner

— Franga, George — *Teatrul Național din București* (1833—1877), București, 1960, Mss. dactilografiat, Bibl. Uniunii Compozitorilor.
— Ivela, A. L. — *Dicționar muzical ilustrat*, București, 1927.
— Massoff, Ioan și Nenișor, Gheorghe — *Maria Ventura*, București, Ed. tineretului, 1966.
— *100 de ani: 1864—1964. Conservatorul Ciprian Porumbescu*, București, Ed. muzicală, 1964.
— Rotărescu, Tanța, *O sinteză istoriografică muzicală în limba română din pragul veacului XX*, comunicare în manuscris realizată în cadrul cercului de muzicologie al Conservatorului din București.
— Sadoveanu, Profira — *Stele și luceferi*, București, Ed. pentru literatură, 1969.
— Voicana, Mircea, Firca, Clemansa, Hoffman, Alfred, Zottoviceanu, Elena — *George Enescu*, București, Ed. Academiei, 1971.

Emilia Comişel

Plurifuncţionalitatea unor genuri folclorice

Înainte de a intra în expunerea temei propuse, considerăm util să amintim cîteva din trăsăturile caracteristice creaţiei colective-orale, artă care face parte din patrimoniul cultural naţional.

1. Existenţa unor *genuri folclorice distincte*, diferenţiate prin funcţionalitate, conţinut, structură compoziţională şi mod de execuţie ;

2. Subgruparea lor în două categorii : *genuri ocazionale şi neocazionale ;*

3. Corelaţia, la nivele variate, dintre cele două categorii şi dintre genuri, graniţele între ele nefiind rigide (ca şi în literatura şi muzica individuală „cultă"). Cauzele multiple ale acestor corelaţii sînt : existenţa unor raporturi complexe şi dinamice între arta populară, viaţă, şi societate ; existenţa unui arsenal tradiţional de mijloace expresive, imagini şi teme poetice, acumulate într-o experienţă colectivă multimilenară ; specificitatea procesului folcloric de creaţie ; similitudinea sau înrudirea unor elemente de expresie şi de conţinut etc.

În drumul lor evolutiv, influenţat de transformările survenite în condiţiile de viaţă, în mentalitatea şi orizontul cultural-artistic al oamenilor, genurile sînt supuse unor procese multiple, pe planuri diverse : al funcţiei, tematicii, structurii compoziţionale etc. Unele genuri, cu o mare capacitate de „actualizare", se dezvoltă, se îmbogăţesc cu elemente şi idei noi (unele preluate din afara genului de care aparţin), exercitînd o influenţă puternică asupra altora (de ex. *cîntecul liric propriu-zis* din ultimele decenii). Altele îşi pierd funcţia iniţială şi, dacă mai au resurse de înnoire, acumulează elemente noi, îşi schimbă funcţia sau o pierd,

Scanned with OKEN Scanner

menținîndu-se în virtutea tradiției și a valorii lor artistice (ex. : *călușul, cîntecul de seceră, scaloianul* — devenit *joc de copii* sau părăsit, unele *jocuri rituale de nuntă* etc.).

Încă de la începutul secolului au fost consemnate unele aspecte evolutive ale genurilor populare, aspecte studiate doar parțial pînă astăzi. Unul din aceste aspecte este și *plurifuncționalitatea,* determinată de mai multe fenomene proprii creației orale : amestecul de repertorii ; migrația pieselor în cadrul aceluiași gen sau de la un gen la altul (numai textul poetic, numai melodia sau ambele) ; contaminarea — în cadrul aceluiași gen sau între piesele mai multor genuri ; transferul unui text literar în genuri aparținînd aceleiași categorii sau unor categorii diferite ; „dezafectarea" și „ritualizarea" (ultimele două semnalate prima dată de marele nostru muzicolog Constantin Brăiloiu — în *Schiță a unei metode de folklor muzical*) [1].

Bi — sau plurifuncționalitatea se manifestă în contextul aceluiași gen (între speciile sale) sau în genuri diferite. Consecințele nu sînt totdeauna de aceeași dimensiune. De exemplu, în repertoriul de iarnă, poporul nostru cunoaște mai multe specii : *colind, urare de anul nou* — la Plug și la colindat — *cîntec de stea* (de origine semi-cultă), *Vasilcă, Viclei* etc. Textul colindelor are o funcție variată după persoana căreia îi este adresată urarea (pentru fată, pentru fecior, pentru păstor etc.) sau după timpul cînd se execută („de intrare" în casă, la sfîrșitul colindării, după miezul nopții etc.). *În cadrul repertoriului de iarnă, se produc mutații în contextul aceleiași specii* (de ex. același text „de peșit", se cîntă și la fată și la fecior, schimbîndu-se numai *refrenul,* element distinctiv al genului) ; sau colindul „zorile", are funcția unui colind pentru plecare, onomastică, sau „de intrare" și se cîntă numai după miezul nopții, sau la sfîrșitul obiceiului, sau pe drum, sau pe un loc înalt (în clopotniță). De asemenea, în contextul repertoriului nupțial care se pare că în trecut a fost mult mai bogat, în multe zone se cîntă *aceeași melodie pe texte diferite.* De exemplu melodia cîntecului miresei se asociază cu textul adresat mirelui, sau soacrei mari sau chiar capătă funcție de marș (se cîntă pe drumurile rituale, în timpul desfășurării ceremonialului). Așadar, are funcții diferite. Același fenomen l-am constatat din analiza colecției valorosului compozitor Gh. Cucu [2]. Aceeași melodie, adaptată la texte literare variate are funcția *de colind, de urare la plugușor, de colind pentru Anul Nou* și chiar de *Vasilcă* (nr. 4 — Prahova, pe tema „Răpirea sorei soarelui" ; nr. 47 — Teleorman, pe temă de „urare la plug", cu caracter agrar ; nr. 159 — Vlașca pe tema „Judecata lui Siva" ; idem nr. 160 din Ilfov și 161 — Vlașca, cu unele modificări melodice și ritmice ; nr. 12, text contaminat de plug și colind). Așadar, *aceeași melodie, cu modificări neesențiale, are funcții multiple.*

Alteori aceeași imagine poetică poate fi adaptată funcțional și devine element comun pentru mai multe forme de exprimare, cu funcții variate. De exemplu un *text de urare* care se scandează, în unele zone, în alte zone devine *text de colind* cîntat, în altele este *text de plugușor,* de *„mulțămită"* (urare) la sfîrșitul petrecerii sau de *urare de mulțumire* pentru darurile primite de colindători (scandată individual sau în două grupe, antifonic). Idem, *tema înstrăinării* care migrează în genuri variate și care aparțin ambelor categorii, *ocazionale* (circulă ca bocet, cîntec de

Scanned with OKEN Scanner

nuntă, cîntec ceremonial funebru), sau neocazionale (ca doină, cîntec propriu-zis, baladă). În fiecare caz are o funcție diferită : rituală, ceremonial de comunicare, distractivă etc.

Și unele mijloace de expresie muzicală își schimbă funcția estetică după cum sînt utilizate într-un gen sau altul. Să luăm ca exemplu *recitativul recto-tono* ; întîlnit în mai multe genuri (colind, doină, cîntec, bocet, baladă, cîntec de copii) ; în fiecare gen preponderența și rolul pe care îl are în construirea melodiei e diferit.

Migrațiile în *cadrul genurilor aceleiași categorii,* (de exemplu între cîntecele ceremoniale de *nuntă* și de *seceră)* nu determină mari modificări melodice. Este cunoscută libertatea de asociere a unui text poetic cu mai multe melodii și invers, în cadrul aceluiași gen. Dar de multe ori se produc mutații *între speciile unui gen,* fie pentru că una din specii este într-un stadiu avansat de destrămare, fie din cauze externe, ca în repertoriul funebru. Lupta înverșunată a bisericii, timp de secole, împotriva cîntecelor populare „păgîne", printre care considera și pe cele funebre, s-a soldat, în unele zone, cu înlocuirea repertoriului tradițional cu producții semiculte, cu influență religioasă. În repertoriul la care ne referim, tendința bisericii a fost de a înlocui *cîntecele străvechi ceremoniale și bocetul* cu *„versul".* Deși inițial textul scris de dieci, preoți etc. se cînta pe melodii religioase, treptat a suferit influența repertoriului popular. Astfel, întîlnim astăzi „vers" pe melodii de bocet sau puternic influențat de acesta și invers, bocete cu elemente de „vers". Mutații s-au efectuat și între cîntecele ceremoniale și bocet, acolo unde primele, de o mare vechime, încep să fie părăsite. Trecerea s-a făcut, uneori lent, printr-un procedeu *sui generis.* Astfel, într-o comună din Hunedoara, Ghelar, puternic industrializată, *cîntecul bradului,* cu funcție ceremonială-rituală, pe text epic, (cîntat la momente fixe, în grup de femei, pe versuri hexasilabice), se transformă și împrumută elemente de bocet ; proces ușurat de faptul că versul concentrat de 6 silabe a fost lărgit la 8 silabe (tipar metric identic cu al bocetului), deci melodia a fost nevoită să se potrivească acestui nou tipar și să ia elemente din specia înrudită, bocetul, căruia, la rîndul său, i-a împrumutat imagini poetice și chiar muzicale. În acest caz, bocetul aparține unui stadiu de trecere de la cîntec ceremonial la *bocet propriu-zis,* (produs liric, executat solistic, cu însemnate elemente improvizatorice), fără a mai fi legat, cu necesitate, de momentele ceremonialului.

Repertoriul artistic al genurilor ocazionale este în directă dependență de ceremonial, de stadiu de conservare sau disoluție al acestuia. Deși libertatea de creație este aici mai limitată decît în genurile neocazionale (textele și muzica avînd un caracter formalizat), totuși ele se prezintă în ipostaze variate, care le explică polifuncționalitatea. Acesta a fost semnalat de C-tin. Brăiloiu care a denumit „dezafectare" procesul de dislocare a unei piese din repertoriul ceremonial și trecerea în repertoriul neceremonial, iar „ritualizare", procesul contrar, de pătrundere, definitivă sau temporară, în repertoriul ceremonial a unor piese neocazionale.

Primul fenomen este astăzi frecvent în toate regiunile țării și demonstrează etape variate de dezagregare a repertoriului străvechi ceremonial. Din ceremonialul nupțial, de exemplu, unele producții nupțiale

Scanned with OKEN Scanner

au migrat în repertoriul genurilor neocazionale. Unele cîntece de nuntă (numai texte sau text şi melodie) s-au desprins din repertoriul de nuntă şi au devenit cîntece lirice propriu-zise, deci se cîntă indiferent cînd şi de către oricine, în grup solo. Treptat piesa intră în circuitul folcloric local, textul poetic se asociază cu melodii diferite şi este supus aceloraşi legi de creaţie şi de circulaţie ca şi genul în care a pătruns. Piesa îşi pierde caracterul ceremonial şi capătă funcţia de comunicare, de exteriorizare a unui sentiment personal. Deci acelaşi cîntec are caracter ceremonial cînd se cîntă în timpul ceremonialului de nuntă şi un caracter diferit, o funcţie diferită, cînd se cîntă fără acest prilej. Cîntecul ceremonial *Plînge-mă, maico, cu dor,* se întîlneşte astăzi asociat cu mai multe melodii de cîntec, textul fiind contaminat cu motive diferite, uneori devenind cîntec de cătănie. Aşadar, melodia iniţială, de nuntă, a fost înlocuită cu diferite tipuri melodice din repertoriul de cîntece neocazionale Ambele forme coexistă, deci se menţin ambele funcţii. Acelaşi fenomen a fost observat şi în alt gen. De exemplu : străvechiul joc plurifuncţional, *Căluşul* (numit, în Transilvania, *Căluşeriu)* s-a despris de obicei şi de data calendaristică la care se practica în trecut, şi a intrat în repertoriul de joc, avînd acum funcţia distractivă. Modificările au fost fundamentale : s-a transmis numai parţial *(Floricica din căluş, Hora căluşului,* etc.), a fost părăsită costumaţia specială, accesoriile (steag) etc. şi riturile speciale. Pe plan orizontal, călusul prezintă aspecte variate :

a) Se practică la aceeaşi dată (Rusalii) dar cu funcţie nouă, distractivă, cu unele simplificări în desfăşurare şi în repertoriu ;

b) fragmentar, ca joc, la ocaziile obişnuite de joc ale satului ;

c) ca producţie anexă în repertoriul de iarnă, alături de colinde şi de jocul caprei (în cîteva sate din Hunedoara). În acest ultim caz, transformările sînt de mari proporţii : şi-a schimbat prilejul iniţial de manifestare, la Anul nou ; aceeaşi dansatori sînt şi colindători, iar în timpul zilei se travestesc şi umblă din casă-n casă pentru a strînge daruri ; strigăturile speciale au fost contaminate cu versuri obişnuite la joc, iar desfăşurarea jocului s-a simplificat şi a adoptat elemente noi (Romos).

Pe plan geografic, coexistă toate aceste forme ale călusului, deci are funcţii multiple : *de urare* (în cadrul sărbătorilor de iarnă), *de virtuozitate, distractivă, ceremonială.*

O funcţie dublă au şi unele jocuri de nuntă care au migrat în repertoriul de joc neocazional, de ex. periniţa, tîrna, ariciul. Unele jocuri se menţin însă sub ambele forme (joc ritual şi joc distractiv), cu modificări minime din punct de vedere muzical.

„Ritualizarea" este tot o consecinţă a dezagregării unor genuri ocazionale. Cînd dispare melodia unui cîntec de nuntă, cînd este părăsită — din diferite motive — textul de nuntă se menţine, dar asociat cu melodii luate din alte genuri : cîntec, doină, joc şi chiar romanţă. Trecerea melodiei în repertoriul ceremonial este, îndeobşte, provizorie.

Cîntecul miresei din cîteva sate moldoveneşti se cîntă pe melodie de *romanţă (Tg. Frumos* etc.) sau de *cîntec propriu-zis.* Aşadar, melodia capătă o funcţie dublă : ceremonială, cînd este executată în cadrul ceremonialului nupţial, şi distractivă, cînd se cîntă nelegată de obicei.

Este astăzi cunoscut fenomenul coexistenţei uneia din capodoperele geniului român, *Mioriţa,* în genuri diferite, avînd funcţie de *baladă,* de

Scanned with OKEN Scanner

colind și de *pluguşor* (urare), rareori ca *strigătură la joc*. Această pluralitate de ipostaze și de funcții este, probabil, o dovadă a vitalității sale, urmare a dragostei poporului pentru o asemenea temă. Nu este exclusă nici altă ipoteză, aceea a neaderenței unei colectivități umane la un anumit stil muzical, sau rezultatul dispariției unui gen — din motive diferite. De exemplu : în Moldova, unde colindul este într-o fază înaintată de disoluție, *Miorița* este întîlnită ca urare la plug și cîntec liric ; în Transilvania este frecventă în repertoriul de colinde — gen cu o mare frecvență — iar acolo unde stilul liber este încă viu, se păstrează ca baladă și cîntec. Se înțelege că în fiecare caz, textul literar și melodia sînt adaptate stilului specific genului în care au pătruns.

În expunerea noastră am dorit să subliniem importanța teoretică a cercetării de acest fel care ne-a relevat cîteva din legile de creație ale folclorului și, implicit, cîteva din posibilitățile de manifestare ale genurilor cu funcții multiple. Din punct de vedere metodologic, am considerat genul folcloric nu numai dintr-un singur unghi, ci ca un fapt artistic-social sincretic, în totalitatea sa de conținut, formă și funcție, iar la analiza fiecărei piese am avut în vedere contextul genului și categoriei cărora le aparțin.

NOTE

[1] Brăiloiu, Constantin — *Esquisse d'une méthode de folklore musical*. In : *Revue de musicologie*, Paris, 15, nr. 402, noiembrie 1931, p. 233. În versiune românească în : *Boabe de grîu*, București, 2, nr. 4, 1931.

[2] Cucu, Gh. — *200 colinde populare*, Ed. postumă îngrijită de Constantin Brăiloiu. București, Ed. Societății compozitorilor români, 1936.

Scanned with OKEN Scanner

Cristina Rădulescu

Criterii de analiză structurală a melodiei cu referire la cîntecul popular

În ansamblul unei teorii structurale unitare a limbajului muzical tradiţional, locul şi rolul unei teorii a melodiei nu mai este necesar să fie subliniat sau argumentat.

Dificultatea abordării din punct de vedere al unei concepţii ştiinţifice consecvente a acestei laturi esenţial definitorii pentru o operă muzicală tradiţională, constă, în primul rînd, într-o pondere mai mare a subiectivului, a individualului, pondere pe care această latură o prezintă — în mod obiectiv — în raport cu, de exemplu, latura armonică sau latura formală ale aceleiaşi opere.

Melodia, într-o operă creată în coordonatele unui limbaj tradiţional, este domeniul în care — se pare — imaginaţia, fantezia, capacitatea de selecţie, de invenţie, de creaţie a compozitorului se pot manifesta cel mai liber, mai fără restricţii, mai autentic, este locul unde creatorul are dreptul de a fi „el însuşi" în modul cel mai pregnant, mai caracteristic, mai personal şi original.

De altfel, privită dintr-un punct de vedere mai larg, mai cuprinzător, aceeaşi problemă credem că se pune, în esenţă cam în aceeasi termeni, şi într-o muzică contemporană (inclusiv, să zicem, muzică concretă sau electronică), rezolvarea ei nediferind în substanţă de cea propusă de muzica tradiţională, dar discuţia acestui aspect depăşeşte limitele prezentului studiu.

Altfel spus, putem accepta ca ipoteză următorul fapt : cantitatea de informaţie pe care o recepţionăm ca auditori ai unei opere muzicale tradiţionale — o fugă de Bach, de exemplu — se repartizează în mod

Scanned with OKEN Scanner

inegal între diferitele componente ale acesteia (componenta melodică, componenta armonică, componenta formală etc.) sarcina maximă în eliminarea nedeterminării fiind preluată, dintre toate aceste componente, de melodica lucrării.

Desigur această teză ar urma să fie susținută printr-o demonstrație riguroasă, care va face obiectul unor cercetări și studii ulterioare.

Marea varietate a liniilor melodice ce formează operele muzicale compuse de-a lungul secolelor, libertatea aparent cvasinecondiționată a creării lor, nu au constituit totuși un obstacol de netrecut pentru teoria tradițională în realizarea unor descrieri, comparații și clasificări ale diferitelor tipuri și tipare melodice utilizîndu-se, în acest scop, diferite criterii mai mult sau mai puțin obiective, obținîndu-se nu de puține ori rezultate satisfăcătoare.

Totuși principala obiecție care s-ar putea aduce procedeelor și tehnicilor utilizate de teoria tradițională în analizele melodice pe care le-a întreprins în decursul istoriei sale este faptul că aceste analize au avut un conținut semantic prea pronunțat, întîrziind prea mult asupra evaluării și ierarhizării conținutului mesajului, uneori chiar mărginindu-se numai la acest aspect, neinteresîndu-se de loc sau prea puțin de structura sonoră obiectivă a aceluiași mesaj care semnifică tocmai un semnificat dat. Acest semnificat are o anumită valoare obiectivă, dar nu este obiect de cercetare pentru teoria limbajului, ci pentru estetica acestuia și în consecință nu trebuie să intervină în analizele respective.

De altfel, această obiecție se poate aduce întregii teorii tradiționale în ansamblul ei, deficiența manifestîndu-se doar mai pregnant în domeniul teoriei melodiei, adică tocmai acolo unde intervenția factorului subiectiv este, așa cum spunem mai sus, cel mai puternic resimțită.

În cele ce urmează vom considera opera muzicală ca un sistem de relații sonore muzicale, melodia unei anumite voci (voce în sensul polifonic-armonic al cuvîntului) fiind un subsistem al operei în care ea este integrată, subsistem care are propia sa relativă independență, dar care, în același timp, este condiționat și condiționează celelalte subsisteme cu care coexistă în cadrul aceleiași opere (bineînțeles în cazul în care lucrarea prezintă cel puțin două voci distincte).

Deoarece dificultățile realizării unei analize științifice a melodiei rămîn în continuare foarte mari, chiar în cazul acceptării punctului de vedere structuralist, nonsemantic (cel puțin explicit), vom considera acel aspect al melodiei care rezultă din succesiunea pe axa timpului numai a înălțimilor sunetelor care o compun deci un subsistem al operei muzicale (polifonice).

Acesta va fi aspectul supus analizei, criteriile propuse acționînd în sfera astfel delimitată.

Sistemul de criterii preconizat și care va fi descris mai jos este independent de specificul melodiei analizate, singura condiție pe care aceasta trebuie să o îndeplinească fiind aceea de a fi concepută numai cu sunete aparținînd scării temperate [1].

De altfel, după cum se va putea observa, unele din aceste criterii sînt aplicabile chiar și pentru lucrări care nu folosesc scara temperată, sau numai scara temperată (grupa I și grupa II de criterii).

Condiţiile necesare obiective pe care le îndeplinesc melodiile analizate sînt puse în evidenţă, fără îndoială, de tehnica de analiză folosită. La întrebarea dacă sînt şi suficiente pentru a defini esenţa melodiilor analizate nu se poate răspunde, credem, decît făcînd pasul următor în studiul întreprins şi anume în direcţia elaborării unui program care, luînd toate datele rezultate din analiză drept condiţii, restricţii etc. să ducă la generarea de melodii care să poată fi apreciate drept muzical echivalente cu grupul de melodii iniţial ales (selectat după principii care nu interesează aici) şi care a furnizat datele de bază ale programului.

Rămînînd în stadiul analizei dacă, pe de-o parte, numărul de caracteristici pe care le prezintă sau nu le prezintă o melodie este foarte mare — şi este de dorit ca lista acestor caracteristici — să fie cît mai mare pentru a putea rafina cît mai mult analiza — şi dacă pe de altă parte se analizează un număr de teme suficient de mare, se poate elabora o matrice binară, în care prezenţa unei caracteristici să fie semnalată cu 1 şi absenţa ei cu 0, matrice care apoi să fie supusă analizei unui calculator. Pe baza unui program de clasificare automată, calculatorul poate să partiţioneze mulţimea melodiilor analizate, în funcţie de similaritatea lor, aşa cum rezultă ea din analiza matricei respective.

În funcţie de aspectele considerate de analiză am folosit cinci grupe de criterii care urmăresc :

I — Analiza comparată a alfabetelor melodiilor.

II — Analiza comparată a melodiilor notate sub formă de succesiuni de maxime şi minime.

III — Analiza comparată a melodiilor notate sub formă de succesiuni de sensuri ale intervalelor componente.

IV — Analiza comparată a melodiilor notate sub formă de succesiuni de sensuri şi mărimi ale intervalelor componente.

V — Analiza comparată a melodiilor în forma lor iniţială.

Ca material pentru analiză ne-am oprit asupra unuia dintre genurile muzicii populare româneşti şi anume asupra cîntecului propriu-zis de stil modern din Muscel [2]. (V. Anexa I). Alegerea nu a fost întîmplătoare ci a fost determinată de anumite caracteristici ale acestui gen, caracteristici care în această primă fază înlesnesc analiza : astfel, caracterul monodic al pieselor alese determină principala componentă — cea melodică — relativ independentă în raport cu celelalte componente, exceptînd desigur componenta formală care este însă suficient de clară, dat fiind caracterul miniatural al melodiilor analizate, şi nu pune astfel probleme deosebite în ceea ce priveşte segmentarea lor.

De menţionat că una din componentele importante ale melodiilor populare şi anume textul nu a fost luată în consideraţie, ca de altfel nici componenta ritmică.

În vederea comparării, s-a urmărit stabilirea unui element comun, element care s-a obţinut prin transpunerea tuturor melodiilor în aşa fel încît să aibă acelaşi minim absolut (acelaşi sunet cu cea mai joasă frecvenţă), în mod arbitrar ales sunetul „sol“ din octava mică (V. Anexa II)[3].

Scanned with OKEN Scanner

Primul grup de criterii urmărește analiza comparată a alfabetelor melodiilor.

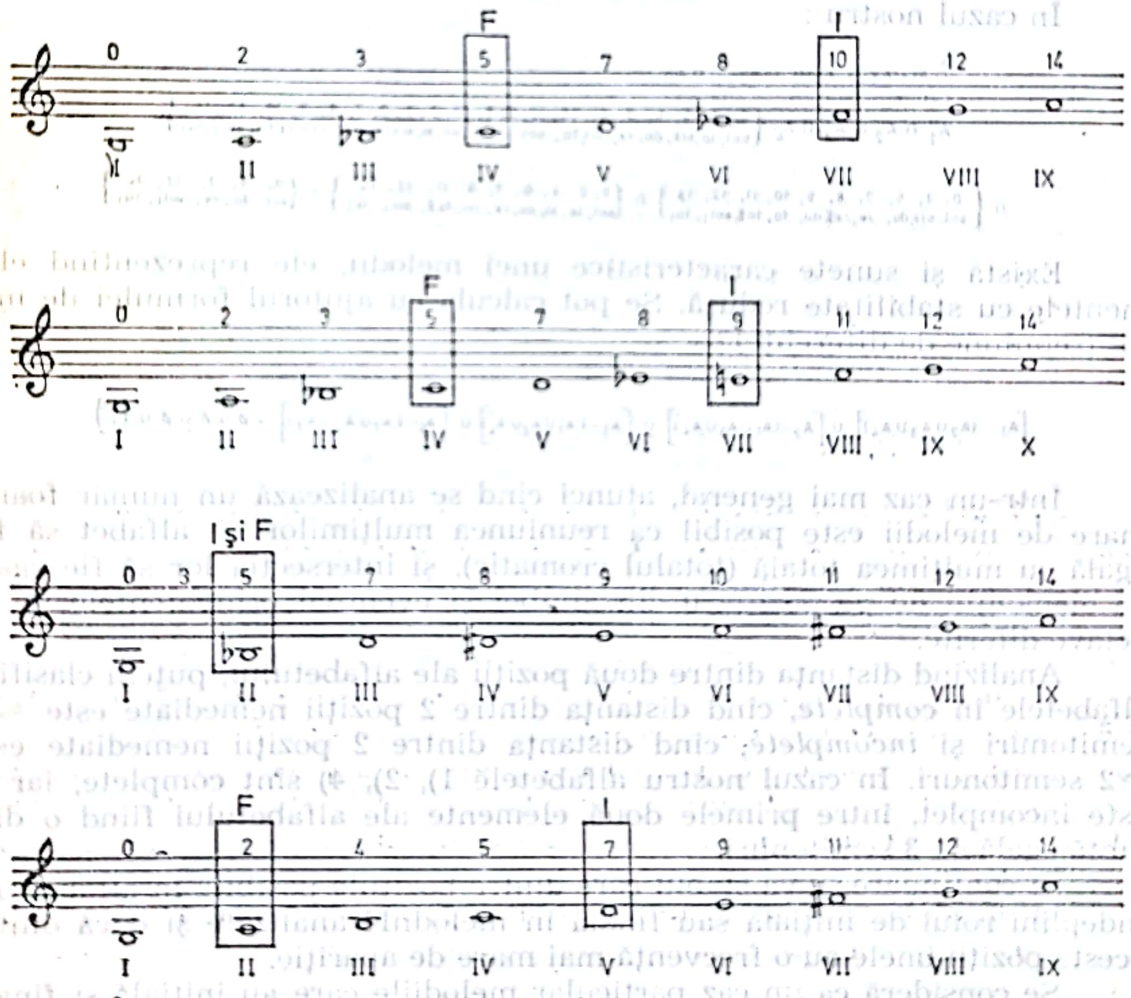
A fost denumit *alfabet* totalitatea sunetelor conținute de o anumită melodie luate o singură dată și organizate în ordinea crescătoare a frecvențelor.

Cu alte cuvinte, alfabetul reprezintă o mulțime de elemente distincte, iar melodia corespunzătoare unui anumit alfabet, o succesiune determinată de elemente ale mulțimii respective. Totalitatea alfabetelor va forma un sistem de scări sonore cuprinse în limitele ambitusului fiecărei melodii, deci între minimul și maximul absolut.

În primul rînd se analizează structura fiecărui alfabet, determinînd elementele fiecăruia și rangul pe care îl ocupă atît în alfabetul general cît și în acela al melodiei respective, ținînd cont de faptul că poziția 0 este comună (sunetul „sol" octava mică), în continuare pozițiile fiind notate semitonal.

Pentru o mai bună exemplificare, am ales 4 din cele 50 de melodii analizate.

Iată alfabetele lor :



F: *Sunetul final al melodiei;* I: *Sunetul inițial al melodiei;*

Se observă că numărul elementelor care compun alfabetele diferă. În exemplul de mai sus, melodiile 1) și 4) au cîte 9 elemente, iar melodiile 2) și 3) au cîte 10 elemente.

Ambitusul alfabetelor este de asemenea variabil oferind posibilitatea unei clasificări, din acest punct de vedere, în alfabete cu ambitusul $\leqslant 12$ semitonuri sau >12 semitonuri.

În exemplul dat observăm că cele 4 alfabete au ambitusuri egale, >12, cuprinse între pozițiile 0 și 14 (nona mare).

Dacă se consideră fiecare alfabet ca o mulțime, așa cum s-a arătat mai sus, făcînd reuniunea tuturor alfabetelor, se va obține imaginea globală a posibilităților de ocurență ale diferitelor poziții.

În cazul nostru :

$$\bigcup_{i=1}^{n} A_i = A_1 \cup A_2 \cup \dots \cup A_n$$

$$A_1 \cup A_2 \cup A_3 \cup A_4 = \{0, 2, 3, 5, 7, 8, 10, 12, 14\}_{\text{sol, la, sib, do, re, mib, fa, sol}_1, \text{la}_1} \cup \{0, 2, 3, 5, 7, 8, 9, 10, 12, 14\}_{\text{sol, la, sib, do, re, mib, mi, fa, sol}_1, \text{la}_1} \cup$$

$$\cup \{0, 3, 5, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 14\}_{\text{sol, sib, do, re, re\$, mi, fa, fa\$, sol}_1, \text{la}_1} \cup \{0, 2, 4, 5, 7, 9, 11, 12, 14\}_{\text{sol, la, si, do, re, mi, fa\$, sol}_1, \text{la}_1} = \{0, 2, 3, 4, 5, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 14\}_{\text{sol, la, sib, sib, do, re, re\$, mi, fa, fa\$, sol}_1, \text{la}_1}$$

Făcînd intersecția mulțimilor-alfabet, se va obține totalitatea elementelor cu cea mai mare stabilitate, a căror existență este semnalată în toate melodiile analizate.

În cazul nostru :

$$\bigcap_{i=1}^{n} A_i = A_1 \cap A_2 \cap \dots \cap A_n$$

$$A_1 \cap A_2 \cap A_3 \cap A_4 = \{0, 2, 3, 5, 7, 8, 10, 12, 14\}_{\text{sol, la, sib, do, re, mib, fa, sol}_1, \text{la}_1} \cap \{0, 2, 3, 5, 7, 8, 9, 10, 12, 14\}_{\text{sol, la, sib, do, re, mib, mi, fa, sol}_1, \text{la}_1} \cap$$

$$\cap \{0, 3, 5, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 14\}_{\text{sol, sib, do, re, re\$, mi, fa, fa\$, sol}_1, \text{la}_1} \cap \{0, 2, 4, 5, 7, 9, 11, 12, 14\}_{\text{sol, la, si, do, re, mi, fa\$, sol}_1, \text{la}_1} = \{0, 5, 7, 12, 14\}_{\text{sol, do, re, sol}_1, \text{la}_1}$$

Există și sunete caracteristice unei melodii, ele reprezentînd elementele cu stabilitate redusă. Se pot calcula cu ajutorul formulei de mai jos (reuniune de diferențe) :

$$[A_1 - (A_2 \cup A_3 \cup A_4)] \cup [A_2 - (A_1 \cup A_3 \cup A_4)] \cup [A_3 - (A_1 \cup A_2 \cup A_4)] \cup [A_4 - (A_1 \cup A_2 \cup A_3)] = \emptyset \cup \emptyset \cup \emptyset \cup \{{}^{4}_{si}\}$$

Într-un caz mai general, atunci cînd se analizează un număr foarte mare de melodii este posibil ca reuniunea mulțimilor — alfabet să fie egală cu mulțimea totală (totalul cromatic), și intersecția lor să fie egală cu elementul de pe poziția 0 din alfabet și eventual echivalentele lui la octave diferite.

Analizînd distanța dintre două poziții ale alfabetului, putem clasifica alfabetele în *complete*, cînd distanța dintre 2 poziții nemediate este $\leqslant 2$ semitonuri și *incomplete*, cînd distanța dintre 2 poziții nemediate este >2 semitonuri. În cazul nostru alfabetele 1), 2), 4) sînt complete, iar 3) este incomplet, între primele două elemente ale alfabetului fiind o distanță egală cu 3 semitonuri.

În continuare se va stabili care dintre pozițiile posibile în alfabet pot îndeplini rolul de inițială sau finală în melodiile analizate și dacă dintre aceste poziții unele au o frecvență mai mare de apariție.

Se consideră ca un caz particular melodiile care au inițială și finală aceeași poziție din alfabet.

Scanned with OKEN Scanner

Revenind la exemplul dat, se observă că inițialele celor 4 melodii sînt diferite (pozițiile 10, 9, 5, 7), finalele fiind comune pentru primele trei (poziția 5) și diferită pentru ultima melodie (poziția 2). De menționat existența cazului particular menționat mai sus : melodia 3) are inițiala și finala comună (poziția 5).

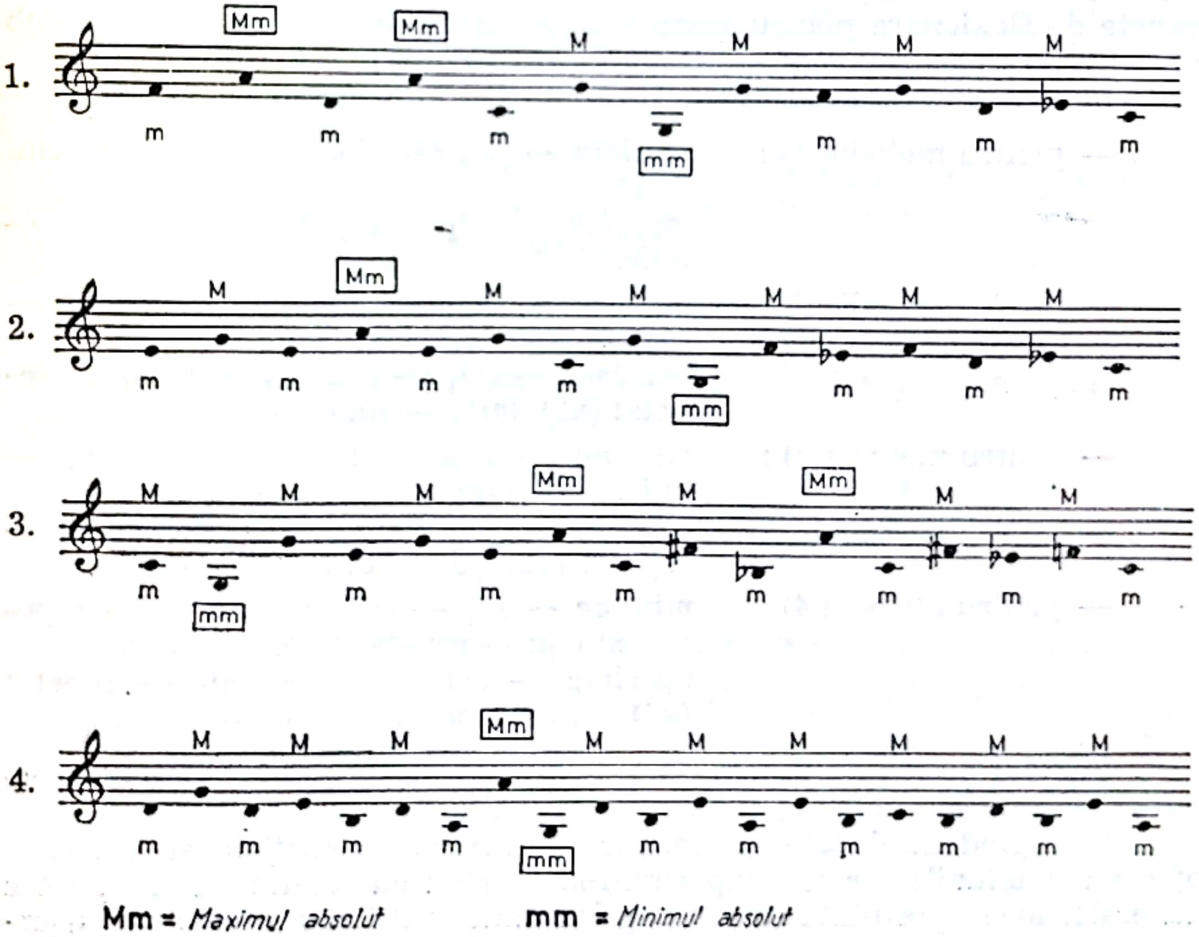
Analizînd și comparînd structura alfabetelor se obțin, pe lîngă alfabete cu structură specifică (exemplele 2 și 3) și alfabete a căror structură este identică cu cea a scărilor modale cunoscute din teoria tradițională a modurilor. Alfabetul 1) este identic cu scara modului eolian, iar alfabetul 2) cu scara modului ionian.

*

Al doilea grup de criterii urmărește analiza comparată a melodiilor notate sub formă de maxime și minime, înțelegînd prin maxime și minime punctele de flexionare melodică, punctele în care melodia își schimbă sensul.

Extrăgînd separat maximele și minimele fiecărei melodii (primul și ultimul sunet al melodiei considerîndu-se maxime sau minime parțiale) se observă existența unui maxim absolut (maximum maximorum) — punctul cel mai înalt ca frecvență pe care îl atinge linia melodică — și un minim absolut (minimum minimorum) — punctul cel mai coborît ca frecvență atins de linia melodică. Între aceste două extreme, se află maxime și minime intermediare, parțiale.

Iată maximele și minimele extrase din cele 4 melodii considerate :



Mm = *Maximul absolut* **mm** = *Minimul absolut*

Printr-un studiu comparativ se pot stabili următoarele caracteristici distincte după care se pot clasifica melodiile în funcţie de maximele şi minimele lor :

1. Melodiile care au acelaşi maxim absolut. Observăm că în cazul celor 4 melodii alese pentru exemplificare, această caracteristică este generală, toate avînd maxim absolut sunetului la_1.

În ceea ce priveşte minimul absolut, acesta nu mai prezintă interes pentru că a fost declarat de la început sunet comun pentru toate melodiile ce urmează a fi analizate.

2. Melodiile care au maximul absolut *unic,* adică în care linia melodică atinge o singură dată punctul cu frecvenţa cea mai înaltă. Exemplele 2) şi 4) îndeplinesc această caracteristică.

3. Melodii cu maximul absolut *repetat,* linia melodică atingînd de două sau de mai multe ori punctul cel mai înalt ca frecvenţă (exemplele 1) şi 3) [4].

4. Melodiile cu minim absolut repetat (linia melodică atinge nemediat, de două sau de mai multe ori punctul cu cea ma scăzută frecvenţă). Se observă că în exemplele alese, minimul absolut este unic, nu se repetă.

5. O ultimă caracteristică rezultată din analiza maximelor şi minimelor absolute este distanţa dintre minimul absolut şi maximul absolut (ambitusul specific fiecărei melodii) care poate fi <12 semitonuri sau >12 semitonuri.

În continuare, vor fi analizate şi comparate maximele şi minimele parţiale ale melodiilor considerate, determinînd mai întîi care sînt aceste puncte de flexionare pentru fiecare dintre teme, comparîndu-le apoi sub raportul unicităţii sau repetabilităţii lor.

În exemplele noastre observăm :

— pentru melodia 1) : *minime* — fa_1, re_1, do_1 — repetate de cîte 2 ori.
maxime — sol_1 — repetat (x3) şi mib_1 — unic.

— pentru melodia 2) : *minime* — mi_1 — repetat (x3), mib_1 — unic şi do_1 — repetat (x2)
maxime — sol_1 — repetat (x3), fa_1 — repetat (x2), mib_1 — unic

— pentru melodia 3) : *minime* — mi_1 — repetat (x2) mib_1 — unic, do_1 — repetat (x3), *sib* — unic.
maxime — sol_1 — repetat (x2), *fa diez*$_1$ — repetat (x2), fa_1 — unic, do_1 — unic.

— pentru melodia 4) : *minime* — re_1 — repetat (x2), *si* — repetat (x5), *la* — repetat (x3).
maxime — sol_1 — unic, mi_1 — repetat (x4), re_1 — repetat (x3), do_1 — unic.

În felul acesta ne putem da seama dacă există sau nu anumite sunete preferate ca puncte de flexionare melodică.

Extrăgînd alfabetele minimelor şi maximelor parţiale şi absolute, operînd reuniunile lor şi comparîndu-le pe rînd cu reuniunea alfabetelor generale, avem posibilitatea de a vedea dacă mulţimile respective se in-

Scanned with OKEN Scanner

tersectează sau dacă sînt identice, acest ultim caz însemnînd că orice poziție din alfabetul general poate deveni punct de flexionare melodică.

Al treilea grup de criterii analizează melodiile notate sub formă de succesiuni de sensuri, succesiuni care ne indică preponderența unui sens sau al altuia (respectiv ascendent, descendent sau drept) și totodată ne dau o imagine generală asupra conturului melodic al fiecărei teme.

Am notat cu + secțiunile ascendente, cu — secțiunile descendente, cu 0 secțiunile drepte (rectotone), cifrele care însoțesc aceste semne indicîndu-ne numărul de intervale (cantitatea acestor intervale nu ne interesează încă) din care se compune secțiunea respectivă.

În exemplele noastre secțiunile de sensuri se succed după cum urmează :

melodia 1) : 2 +, 1 —, 1 0, 3 —, 3 +, 1 —, 1 0, 3 —, 1 0, 1 —, 1 0, 4 +, 7 —, 1 +, 1 0, 1 —, 1 +, 2 —, 1+, 2—

melodia 2) 1 +, 1 0, 2 —, 1 0, 1 +, 2 0, 1 +, 1 0, 3 —, 2 +, 3 —, 1 0, 1 —, 1 +, 2 0, 2 —, 1 0, 3 —, 1 0, 1 +, 1 —, 1 +, 2 —, 1 +, 2 —, 2 0

melodia 3) : 3 0, 1 —, 1 +, 2 0, 2 +, 1 —, 1 +, 1 0, 2 —, 1 +, 1 —, 1 0, 4 —, 1 0, 1 +, 4 —, 3 +, 1 —, 1 0, 4 —, 1 0, 1 +, 1 —, 1 +, 1 —, 2 0

melodia 4) : 3 +, 3 —, 1 +, 3 —, 1 +, 3 —, 1 0, 1 +, 3 0, 1 +, 2 —, 1 0, 3 —, 3 +, 2 —, 1 +, 4 —, 2 0, 1 +, 1 —, 1 0, 2 —, 1 +, 1 —, 2 +, 2 —, 1 +, 4 —, 2 0

Putem determina în continuare proporția dintre sensul ascendent, descendent și drept.

Astfel în exemplul 1) sînt 6 secțiuni ascendente (realizate din 12 intervale), 9 secțiuni descendente (realizate din 21 intervale) și 5 secțiuni drepte (realizate din 5 intervale).

Raportul dintre ascendent și descendent este de $\frac{2}{3}$

În exemplul 2) sînt 8 secțiuni ascendente (realizate din 9 intervale), 9 secțiuni descendente (realizate din 19 intervale) și 9 secțiuni drepte (realizate din 12 intervale).

Raportul dintre ascendent și descendent este de $\frac{8}{9}$

În exemplul 3) sînt 8 secțiuni ascendente (realizate din 11 intervale) 10 secțiuni descendente (realizate din 20 intervale) și 8 secțiuni drepte (realizate din 12 intervale).

Raportul dintre ascendent și descendent este de $\frac{4}{5}$

În exemplul 4) sînt 11 secțiuni ascendente (realizate din 16 intervale), 12 secțiuni descendente (realizate din 30 intervale) și 6 secțiuni drepte (realizate din 10 intervale).

Raportul dintre ascendent și descendent $= \frac{11}{12}$

De asemenea se remarcă faptul că, deși raportul dintre secțiunile de sens ascendent și cele de sens descendent diferă, totuși în toate cele 4 melodii predomină sensul descendent.

Scanned with OKEN Scanner

Analiza unui număr mai mare de melodii califică concluzia de mai sus drept o caracteristică generală sau parțială, după cum calculînd raporturile între secțiunile de sensuri + și — se poate constata dacă există o proporție preferată, relativ stabilă, între sensul ascendent și cel descendent.

Printr-un studiu statistic se poate stabili ce sens apare mai frecvent în secțiunea inițială și cea finală a fiecărei melodii, considerînd ca un caz particular, cazul cînd în ambele secțiuni apar succesiuni identice ca sens.

În exemplele 1), 2) și 4) secțiunile inițiale sînt ascendente. Exemplul 1) are secțiunea finală descendentă, în timp ce 2) și 4) au secțiunea finală de sens drept.

Exemplul 3) se încadrează în cazul particular amintit mai sus, atît secțiunea inițială cît și cea finală fiind de sens drept.

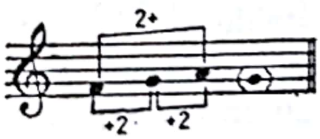
Dacă pînă acum succesiunile de sensuri au fost studiate numai sub raport cantitativ, se va încerca în continuare o analiză calitativă a secțiunilor de sens delimitate în capitolul anterior, prin determinarea mărimii tuturor intervalelor ce compun o succesiune de sensuri cu un anumit semn (+, —, θ), mai concret, prin determinarea distanței în semitonuri dintre cele două elemente componente ale intervalului (bază și vîrf).

Fiecare secțiune este alcătuită dintr-un număr de intervale care se succed prin pași drepți (pasul drept corespunzînd intervalului de primă perfectă și notîndu-se cu θ), prin pași treptați a căror dimensiune este egală cu 1 sau 2 semitonuri (se notează cu ± 1 și ± 2) și prin pași-salt a căror dimensiune este $\geqslant 3$ semitonuri (se notează cu ± 3, ± 4, ± 5, ș.a.m.d.).

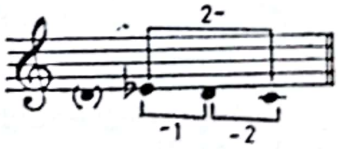
Au fost deja determinate din punct de vedere al sensului, succesiunile inițiale și finale din melodiile considerate. Urmează să vedem cum au fost construite aceste secțiuni sub raportul calității succesiunilor.

Secțiunea inițială a primei melodii analizate avea sens ascendent și era formată prin succesiunea a două intervale, în timp ce secțiunea finală era descendentă, formată tot din 2 intervale. Observăm că atît secțiunea inițială cît și cea finală sînt realizate prin mers treptat, două secunde mari cu sens ascendent în secțiunea inițială, o secundă mică și o secundă mare cu sens descendent în secțiunea finală :

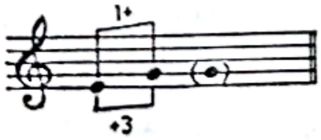
Secțiunea inițială

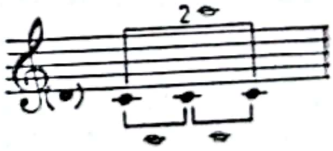


Secțiunea finală



Cea de a doua melodie are secțiunea inițială ascendentă (un singur interval) realizată printr-un pas-salt de 3 m (+3) iar secțiunea finală dreaptă (două intervale) realizată prin pași drepți :

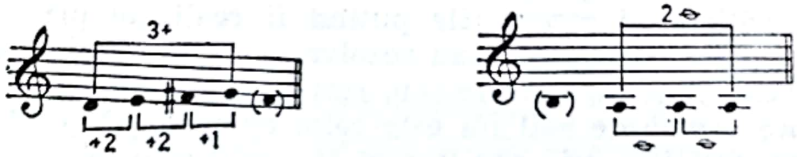




Scanned with OKEN Scanner

A trela melodie are atît secţiunea iniţială cît şi cea finală construită prin paşi drepţi :

Ultima melodie are secţiunea iniţială ascendentă (trei intervale) realizată prin mers treptat, iar secţiunea finală dreaptă (două intervale) realizată deci prin paşi drepţi :



Prin analiza unui număr mai mare de melodii putem determina care dintre combinaţiile posibile „pas-sens" sînt mai frecvente în secţiunile iniţiale şi finale (pas treptat —, sens + ; pas treptat —, sens — ; pas salt —, sens + ; pas salt —, sens — ; pas drept).

Luînd în consideraţie întreaga melodie, s-a putut calcula raportul între numărul paşilor-salt şi cel al paşilor treptaţi. În cele patru exemple aceste raporturi sînt, respectiv : $\frac{1}{10}$, $\frac{5}{23}$, $\frac{15}{16}$ şi $\frac{9}{37}$ indicîndu-se preponderenţa mersului treptat asupra celui prin salt.

Un alt aspect care poate fi analizat este acela al *contextului schimbării sensului,* cu alte cuvinte ce combinaţii „pas-sens" pot caracteriza secţiunile ce preced şi succed unui maxim sau unui minim.

Un maxim poate să apară în următoarele contexte :

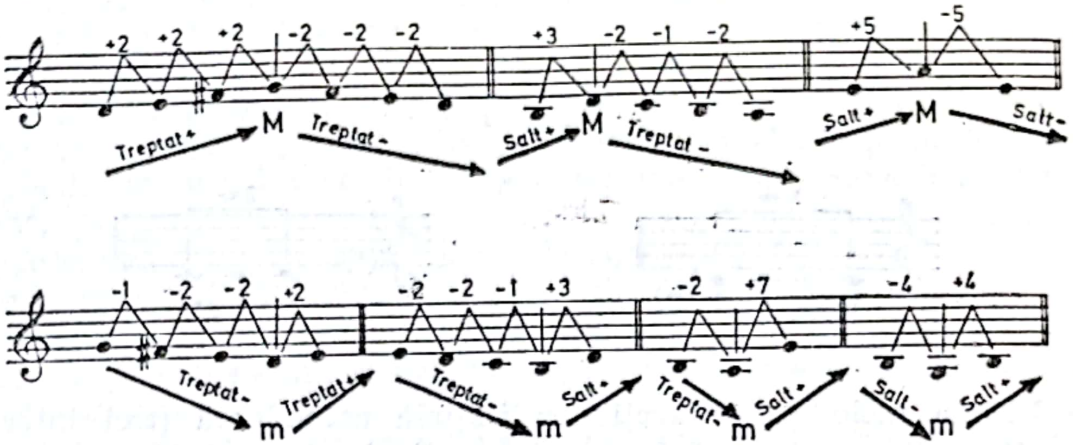
— atins *prin mers treptat* +, părăsit prin *mers treptat* —
— atins *prin mers treptat* +, părăsit prin *salt* —
— atins prin *salt* +, părăsit prin *mers treptat* —
— atins prin *salt* +, părăsit prin *salt* —

Un minim poate să apară în următoarele contexte :

— atins *prin mers treptat* —, părăsit prin *mers treptat* +
— atins *prin mers treptat* —, părăsit prin *salt* +
— atins prin *salt* —, părăsit prin *mers treptat* +
— atins prin *salt* —, părăsit prin *salt* +

Scanned with OKEN Scanner

Exemplificăm cu analiza contextelor schimbării sensului din melodia 4.



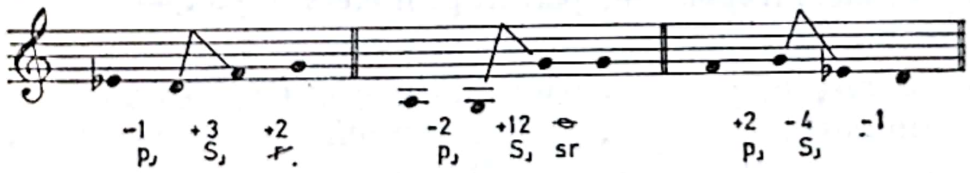
Se analizează în continuare modalitățile de pregătire și rezolvare nemijlocită a salturilor.

Un salt poate fi pregătit și rezolvat, numai pregătit sau numai rezolvat, pregătirile și rezolvările putînd fi realizate prin mers treptat sau prin salt. Dacă pregătirile sau rezolvarea se face prin pas drept, salturile se consideră semipregătite sau, respectiv, semirezolvate, pentru că, deși tensiunea creată de salt nu este total compensată (ca în cazul pregătirilor și rezolvărilor prin pas treptat sau salt) este totuși atenuată față de situația în care saltul ar fi nepregătit sau nerezolvat.

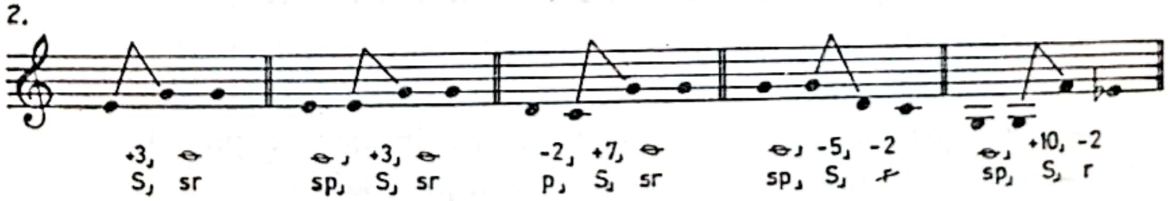
Iată de exemplu, unele situații de pregătire-rezolvare a salturilor, din melodiile analizate :

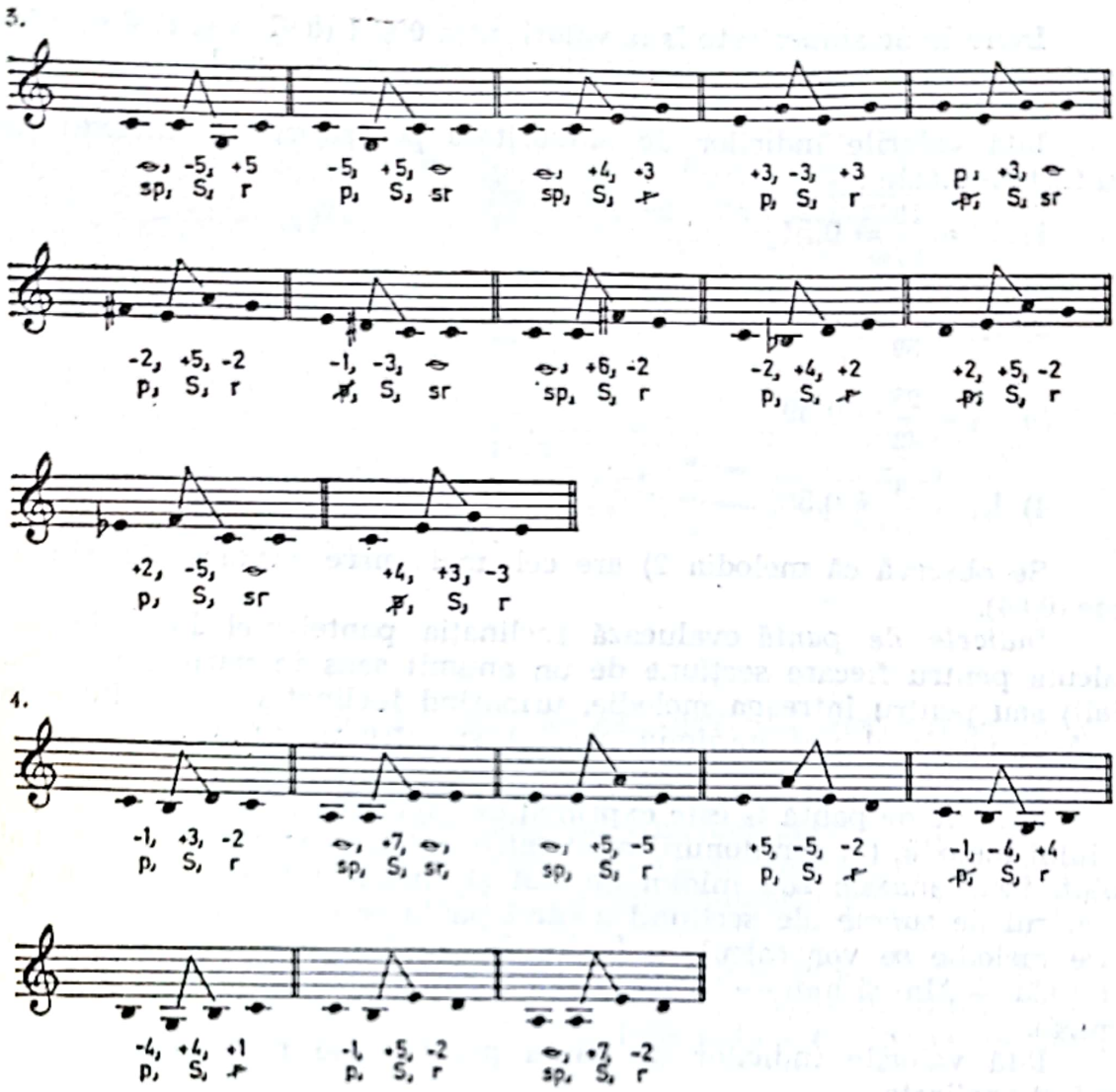
s = salt
p = salt pregătit (anticipat nemijlocit de un interval de sens contrar)
p = salt nepregătit (anticipat nemijlocit de un interval de același sens)
sp = salt semipregătit (anticipat nemijlocit de un interval de primă perfectă)
r = salt rezolvat (urmat nemijlocit de un interval de sens contrar)
r = salt nerezolvat (urmat nemijlocit de un interval de același sens)
sr = salt semirezolvat (urmat nemijlocit de un interval de primă perfectă).

1.



2.





Printr-un studiu comparativ se poate determina care dintre posibilităţile de „pregătire-rezolvare“ au o frecvenţă mai mare.

În cazul celor 4 melodii analizate mai sus, salturile cele mai frecvente sînt cele pregătite — nerezolvate, semipregătite-rezolvate şi pregătite — semirezolvate, urmate de cele pregătite-rezolvate, nepregătite-rezolvate, semi-pregătite-nerezolvate, nepregătite-semirezolvate, semi-pregătite-semirezolvate. Nu există nici un salt nepregătit-nerezolvat.

*

Al cincilea grup de criterii urmăreşte analiza comparată a melodiilor în forma în care au fost supuse iniţial analizei (succesiune de înălţimi), urmărindu-se stabilirea indicilor de sinuozitate, de pantă, de frecvenţă relativă a sensului, de frecvenţă relativă a mersului treptat, prin salt sau drept şi alfabetul intervalelor.

Indicele de sinuozitate al unei melodii este o măsură a schimbărilor de sens pe care le prezintă melodia dată, de o anumită lungime, determinînd conturul liniei melodice.

Indicele de sinuozitate *Is* ia valori între 0 și 1 ($0 \leqslant Is \leqslant 1$) și se calculează raportînd numărul schimbărilor de sens într-o melodie la [n—2], unde *n* este numărul de sunete al melodiei respective [5].

Iată valorile indicilor de sinuozitate pentru cele 4 melodii care au fost analizate :

1) $I_{s1} = \frac{19}{37} = 0{,}51$

2) $I_{s2} = \frac{25}{39} = 0{,}64$

3) $I_{s3} = \frac{25}{42} = 0{,}59$

4) $I_{s4} = \frac{28}{55} = 0{,}50$

Se observă că melodia 2) are cel mai mare indice de sinuozitate (0,64).

Indicele de pantă evaluează înclinația pantei melodice. Se poate calcula pentru fiecare secțiune de un anumit sens în parte (indici parțiali) sau pentru întreaga melodie, urmărind înclinația pantei între inițială și maximul sau minimul absolut și între maximul sau minimul absolut și finală.

Indicele de pantă I_p este exprimat de raportul dintre mărimea intervalului melodic (în semitonuri) aflat între inițială și maxim sau minim absolut, între maxim sau minim absolut și finală și [n—1] unde *n* este numărul de sunete ale secțiunii a cărei pantă se calculează. Pentru fiecare melodie se vor calcula 4 indici de pantă dintre care doi pozitivi (inițială — Mm și mm — finală) și doi negativi (inițială — mm și Mm — finală).

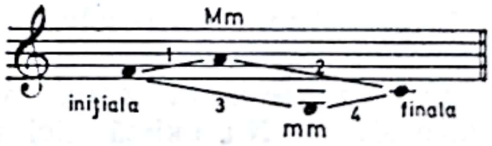
Iată valorile indicilor de pantă pentru cele patru melodii care au fost analizate.

1. $I_{p1} = \frac{4}{2} = 2$

$I_{p2} = -\frac{9}{36} = -0{,}25$

$I_{p3} = -\frac{10}{29} = -0{,}34$

$I_{p4} = \frac{5}{9} = 0{,}55$

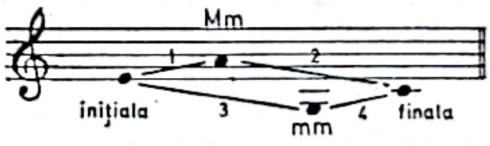


2. $I_{p1} = \frac{5}{9} = 0{,}55$

$I_{p2} = -\frac{9}{31} = -0{,}29$

$I_{p3} = -\frac{9}{29} = -0{,}31$

$I_{p4} = \frac{5}{11} = 0{,}45$



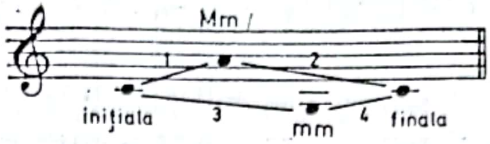
Scanned with OKEN Scanner

3. $I_{p1} = \frac{9}{15} = 0,60$

$I_{p2} = -\frac{9}{28} = -0,32$

$I_{p3} = -\frac{5}{4} = 1,25$

$I_{p4} = \frac{5}{39} = 0,12$

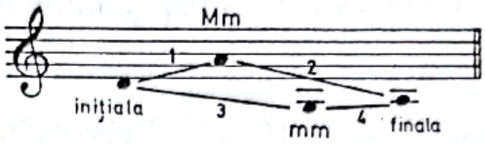


4. $I_{p1} = \frac{7}{20} = 0,35$

$I_{p2} = -\frac{12}{36} = -0,33$

$I_{p3} = -\frac{7}{26} = -0,26$

$I_{p4} = \frac{2}{30} = 0,06$



Se observă că mărimea indicelui de pantă este direct proporțională cu mărimea intervalului melodic dintre sunetele ce limitează secțiunea a cărei pantă o calculăm și invers proporțională cu valoarea lui [n-1].

Indicele de frecvență al sensului exprimă ponderea fiecărui sens raportat la întreaga melodie și se calculează prin raportul dintre numărul secțiunilor de un anumit semn (+, —, ∂) și numărul total al secțiunilor dintr-o melodie.

Indicele de frecvență al sensului ia valori între 0 și 1 ($0 \leqslant If \leqslant 1$).

În cazul nostru prima melodie are 20 de secțiuni, dintre care 6 ascendente, 9 descendente și 5 drepte. Iată indicii de frecvență pentru fiecare sens :

$If^{(+)} = \frac{6}{20} = 0,30$

$If^{(-)} = \frac{9}{20} = 0,45$

$If^{(\partial)} = \frac{5}{20} = 0,25$

La fel se pot calcula indicii și pentru celelalte melodii.

De asemenea, ar putea fi luat în considerație și un indice general de frecvență al sensului care să exprime ponderea secțiunilor de același sens raportate la suma secțiunilor constitutive ale grupului de melodii analizate.

În cazul nostru indicii de frecvență generală ai sensului sînt 0,39 pentru descendent, 0,33 pentru ascendent, 0,28 pentru drept, ponderea cea mai mare prezentînd-o deci sensul descendent.

Indicele de frecvență relativă al mersului treptat, prin salt sau drept exprimă ponderea fiecăruia dintre tipurile de mers enumerate relativ la întreaga melodie și se calculează efectuînd raportul dintre nu-

mărul pașilor treptați, prin salt sau drepți și [n-1] unde n reprezintă numărul de sunete al melodiei respective :

În cazul nostru :

— prima melodie are If = 0,79 pentru mers treptat
If = 0,13 pentru mers drept
If = 0,08 pentru mers prin salt

— a doua melodie are If = 0,58 pentru mers treptat
If = 0,30 pentru mers drept
If = 0,12 pentru mers prin salt

— a treia melodie are If = 0,37 pentru mers treptat
If = 0,28 pentru mers drept
If = 0,35 pentru mers prin salt

— a patra melodie are If = 0,66 pentru mers treptat
If = 0,18 pentru mers drept
If = 0,16 pentru mers prin salt

Observăm că ponderea cea mai mare o are mersul treptat urmat de cel drept și de cel prin salt.

Alfabetul intervalelor. Așa cum s-a realizat pentru fiecare melodie un alfabet al înălțimilor și un alfabet al maximelor și minimelor, se poate realiza și un alfabet al intervalelor melodice (mărime-sens). Totalitatea alfabetelor de intervale va constitui un sistem de intervale caracteristic unui stil sau gen muzical.

Iată alfabetele intervalelor extrase din cele patru exemple analizate (mărimea intervalelor este calculată în semitonuri).

1) A { 0, +1, —1, +2, —2, +3, —4, +12}
2) B { 0, +1, —1, +2, —2, +3, —5, +7, +10}
3) C { 0, —1, +2, —2, +3, —3, +4, +5, —5, +6}
4) D { 0, +1, —1, +2, —2, +3, +4, —4, +5, —5, +7}

Reuniunea celor patru mulțimi-alfabet va reprezenta mulțimea tuturor intervalelor folosite în melodiile respective :

$$A \cup B \cup C \cup D = \{0, +1, -1, +2, -2, +3, -3, +4, -4, +5, -5, +6, +7, +10, +12\}$$

Observăm că există intervale pe care le găsim în toate melodiile și anume intervalele mici ca mărime : prima (0), secunda mică descendentă (—1), secunda mare (± 2), terța mică ascendentă (+3).

Aceste intervale comune tuturor melodiilor fac parte din intersecția mulțimilor-alfabet :

$$A \cap B \cap C \cap D = \{0, -1, +2, -2, +3\}$$

Există și intervale caracteristice pentru o singură melodie, ele reprezentînd diferența dintre mulțimea corespunzătoare melodiei respective și reuniunea celorlalte (reuniune de diferențe). În cazul nostru :

$$[A-(B \cup C \cup D)] \cup [B-(A \cup C \cup D)] \cup [C-(A \cup B \cup D)] \cup [D-(A \cup B \cup C)] = \{+12\} \cup \{+10\} \cup \{+6\} \cup \emptyset$$

Scanned with OKEN Scanner

* * *

Așa după cum se arăta în introducere, sistemul de criterii descris reliefează în planul structurii sonore obiective semnificante, anumite proprietăți, anumite caracteristici pe care le prezintă un contur melodic oarecare, proprietăți care permit compararea în cadrul unui grup de melodii supus analizei și stabilirea asemănărilor și deosebirilor corespunzător existente.

Desigur, lista criteriilor este departe de a fi epuizată ; probabil ea nu este epuizabilă nici în principiu, rămînînd ca un obiectiv permanent al unor studii ulterioare punerea în evidență a altor caracteristici, scopul oricărei cercetări fiind tocmai tinderea neîncetată spre esența fenomenului analizat.

De altfel, numeroase criterii de clasificare melodică deja cunoscute în literatura de specialitate și care ar putea fi integrate unei concepții structuraliste, nu au fost deliberat incluse în acest studiu care și-a propus îndeosebi să sublinieze, în stadiul actual al unei teorii unitare a limbajului muzical, nu numai posibilitatea dar și necesitatea abordării, dintr-un punct de vedere științific contemporan, a aspectului melodic al acestui limbaj, sistemul de criterii expus avînd, evident, un caracter deschis, perfectibil.

Desigur, pentru ca analiza să se apropie cît mai mult de realitatea muzicală concretă, studiul analitic al melodiei „în sine" va trebui conjugat, în viitor, cu acela ritmic, metric, formal (inclusiv cu cercetarea complexului raport muzică-text) numai sinteza acestor parametri putînd da o imagine cît mai adecvată, cît mai fidelă și mai completă a „obiectelor artistice" cercetate.

NOTE

[1] V. și Ciocan, Dinu — *Probleme de clasificare melodică.* În manuscris ; *Elemente de lingvistică structurală.* București, Editura științifică, 1967 ; Fuchs, Wilhlem — *Matematische Analyse von Formalstrukturen von Werken der Musik*, Köln, Opladen, Westdeutschen Verlag, 1963.

[2] Melodiile au fost extrase din volumul *Cintece și jocuri din Muscel* de Paula Carp și Al. Amzulescu, București, Ed. Muzicală, 1964.

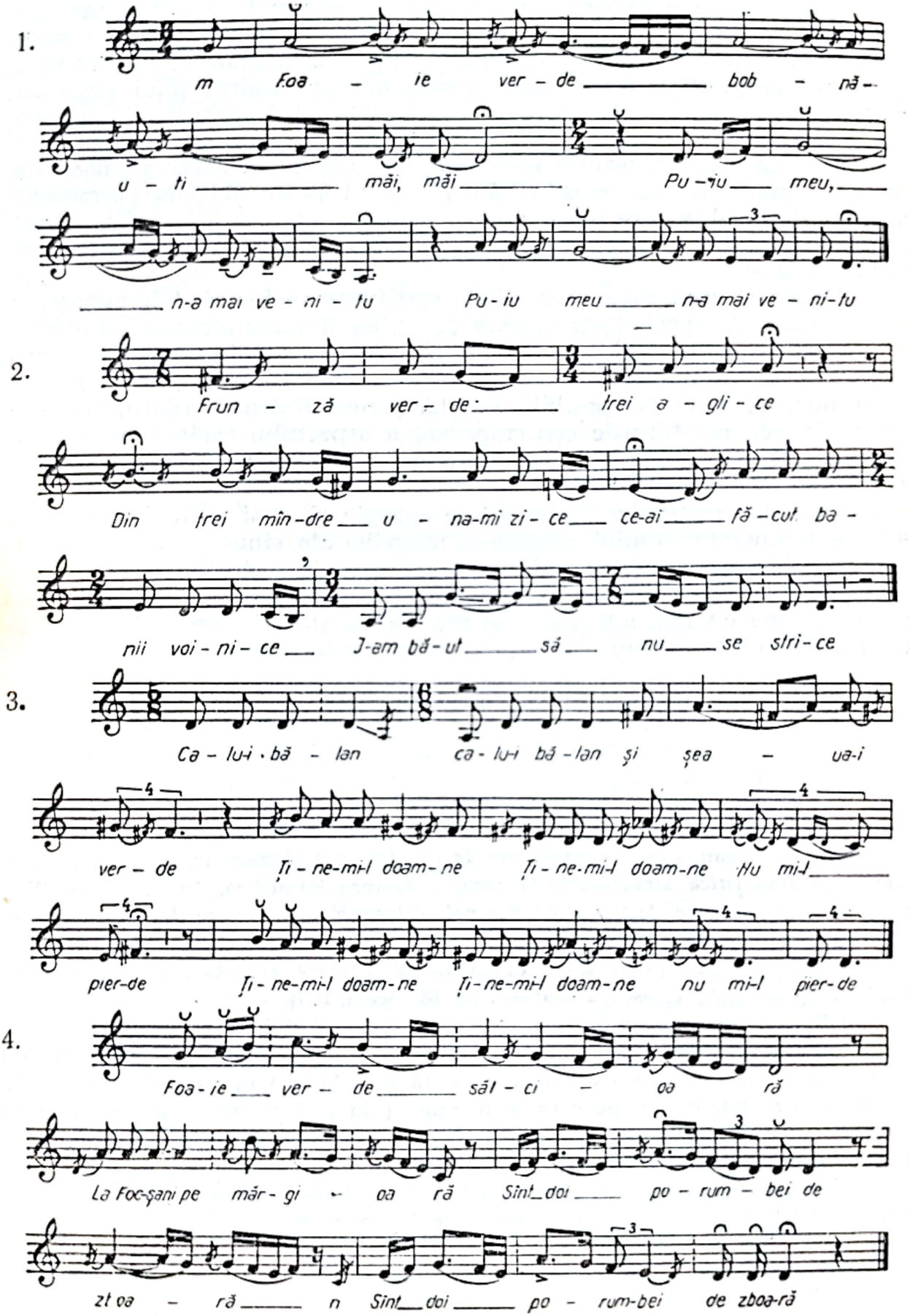
[3] Notele ornamentale (apogiaturi, pasaj) nu au fost luate în considerație.

[4] E de menționat că maximele sau minimele repetate nemijlocit au fost considerate unice, cu alte cuvinte, dacă linia melodică ajunge la un moment dat pe un maxim sau minim pe care se menține prin pași drepți, fără a-l atinge în alt punct al melodiei, acesta se consideră unic (noțiunea de pas drept denumește intervalul de primă perfectă).

[5] În cazul melodiilor cu maxim sau minim absolut repetat, indicele de pantă s-a calculat luînd în considerație numai primul maxim sau minim.

Scanned with OKEN Scanner

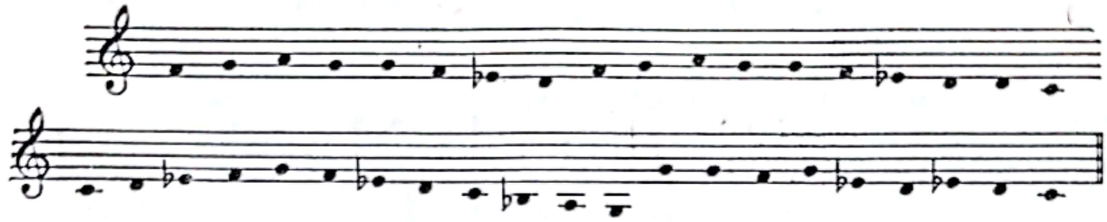
ANEXA I



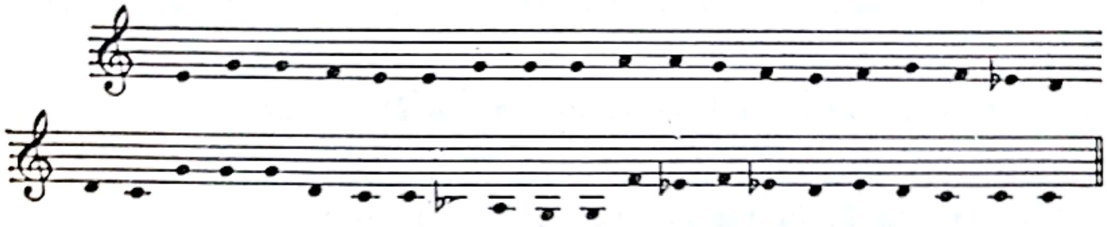
Scanned with OKEN Scanner

ANEXA II

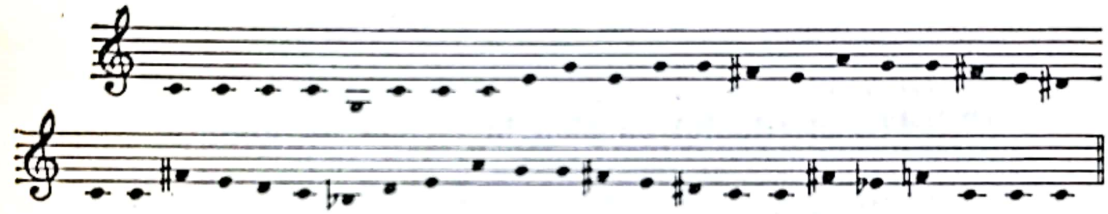
1.



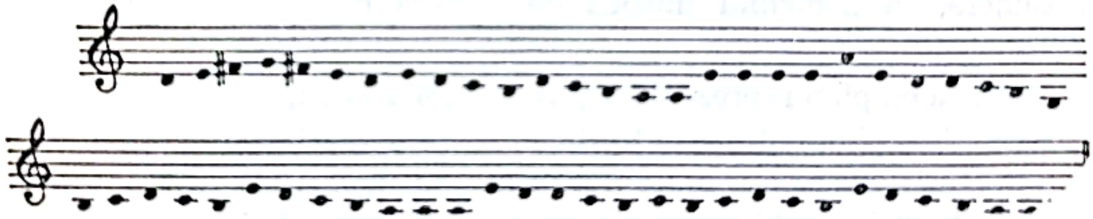
2.



3.



4.



Scanned with OKEN Scanner

Francisc László

Geneza trioului cu pian la Mozart

1. Locul trioului cu pian în creaţia lui Mozart

Trecînd în revistă opera lui Mozart şi în cadrul acesteia creaţia sa de cameră, în domeniul muzicii de cameră cu pian distingem următoarele genuri principale :

sonata cu pian reprezentată prin	26 lucrări,
trioul cu pian reprezentat prin	13 lucrări,
cvartetul cu pian reprezentat prin	2 lucrări şi
cvintetul cu pian reprezentat prin	1 lucrare[1].

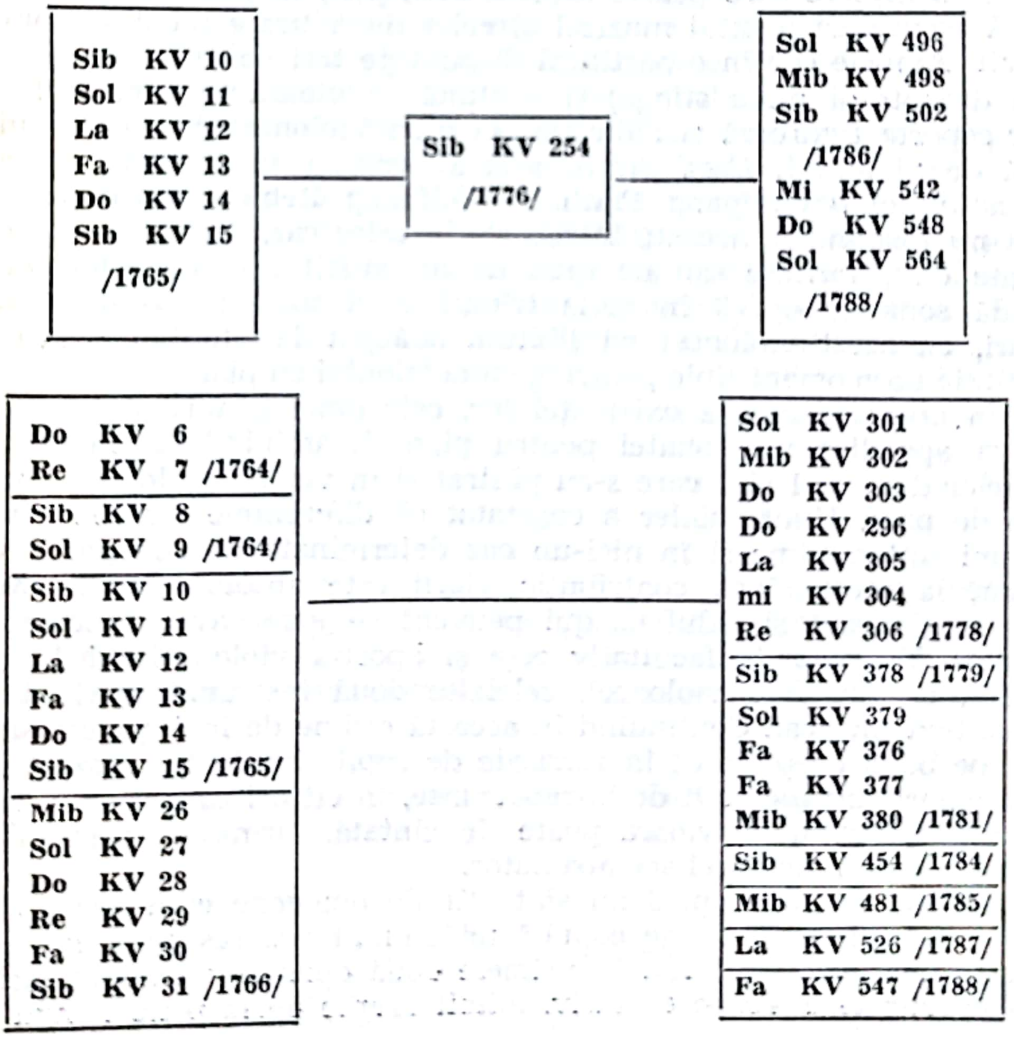
Aceste date sumare, statistice, ne sugerează concluzia că genul trioului cu pian îl preocupa pe Mozart cu mult mai puţin decît acela al sonatei cu pian. Proporţia numerică devine şi mai nefavorabilă trioului dacă ţinem seamă de faptul că primele şase triouri, tipărite în 1765 la Londra drept opus 3, au fost concepute iniţial tot ca sonate pentru pian cu acompaniament facultativ de vioară, ele ajungînd în volumul triourilor din NMA doar datorită circumstanţei că un anumit tiraj al primei ediţii prevedea şi un violoncel acompaniator *ad libitum*. Trecînd aceste şase lucrări „ambigene" în rîndul sonatelor, proporţia de 2 : 1 constatată mai înainte între sonatele şi triourile cu pian se schimbă în circa 4,5 : 1 (32 : 7).

Bineînţeles, în artă, asemenea examinări statistice nu sînt neapărat revelatoare. Concluzii ceva mai substanţiale ne oferă cronologia operei. De aici nu rezultă neapărat o prioritate de rang a sonatei faţă de trio !

Scanned with OKEN Scanner

E drept că — după ce în 1778, la vîrsta de 22 de ani, Mozart a inaugurat o nouă numărătoare a operelor, declarînd prin acest nou *opus primum* începutul perioadei de deplină maturitate creatoare — sonata de vioară și pian a constituit pentru el, timp de zece ani, o preocupare mai mult sau mai puțin continuă, permanentă, în timp ce triouri cu pian n-au ieșit de sub pana lui decît în anumiți ani (1765, 1776, 1786 și 1788). Dar, pe de altă parte, cele șase triouri de maturitate datează toate din ultimii ani ai vieții lui Mozart, din perioada marilor sinteze simbolizate prin ultimele cvartete și trilogia ultimelor simfonii, perioadă în care sonata pentru vioară și pian se prezintă doar ca excepție, prin *Sonata în la major KV 526* [2].

Încadrînd cele șase lucrări Op. 3 în categoria sonatelor, cele 32 de lucrări cu care Mozart a îmbogățit acest gen vor prezenta o interesantă simetrie : 16 lucrări de copilărie, tipărite între 1764 și 1766, sînt precedate după o pauză de 12 ani de tot atîtea lucrări de maturitate. Aceleași șase lucrări, considerate drept primele triouri cu pian, constituie, împreună cu ultimele șase, o simetrie tot atît de perfectă, dispusă însă în jurul unei axe pe care o constituie lucrarea singulară, „experimentală", intitulată *Divertimento (KV 254)*. Iată acest „scrînciob" al triourilor alături de „puntea sonatelor :



În comparaţie cu prezenţa sonatei şi a trioului, celelalte două genuri ale muzicii de cameră cu pian, cvartetul şi cvintetul, marchează doar „momente“ în opera lui Mozart. Momentele cvartetului : 1785 şi 1786 (KV 478, 493). Momentul cvintetului : 1784 (KV 452).

2. Lucrările „ambigene“

Lucrările KV 10—15 aparţin ambelor genuri : sînt în acelaşi timp sonate pentru pian şi vioară şi triouri. Pînă nu demult ele au fost cunoscute doar ca şase dintre cele 16 sonate de copilărie. Vechea ediţie integrală a operei lui Mozart le repartiza fără scrupule în volumul sonatelor pentru vioară şi pian ; singura lor reeditare destinată practicii muzicale le-a popularizat chiar drept „sonate pentru flaut şi pian“, deşi ediţiile mai recente ale catalogului Köchel le menţionează, foarte exact, „Sonate pentru pian şi vioară sau flaut (violoncel ad libitum)“.

Sursa acestor nedumeriri este însăşi prima ediţie din 1765 care indică ambele posibilităţi de executare, atît în duo cît şi în trio. Numeroase exemplare ale acestei ediţii, păstrate în diferite colecţii şi biblioteci, sînt intitulate astfel : „Six sonates pour le clavecin qui peuvent se jouer avec l'accompagnement de Violon, ou Flûte Traversière...“. Se cunosc însă şi exemplare care poartă aceeaşi inscripţie, în plus cuvintele : „...et d'un Violoncelle“. Textul muzical al celor două tiraje nu diferă unul de celălalt. Ambele conţin o partitură dispusă pe trei portative (vioară, pian mîna dreaptă şi mîna stîngă) şi o ştimă de vioară ; exemplarele pe a căror copertă figurează şi indicaţia „et d'un Violoncelle“ mai conţin şi o ştimă de violoncel. Care dintre aceste versiuni este prima, care este mai autentică ? Wolfgang Plath şi Wolfgang Rehn, îngrijitorii ediţiei NMA nu răspund la această întrebare. În orice caz, afirmă ei, nu considerente de prioritate sau de grad de autenticitate i-au determinat să includă sonatele op. 3 în seria triourilor ci tocmai faptul că aceste lucrări, cu acest violoncel ad libitum adăugat la un duo pian-vioară, constituie un moment tipic pentru geneza trioului cu pian.

În această etapă a existenţei lor, cele două genuri sînt încă deopotrivă apendice ale sonatei pentru pian. Examinînd cîteva părţi ale sonatelor din op. 1 şi 2 care s-au păstrat şi în versiunea lor originală ca piese de pian, Hunkemöller a constatat că diferenţele dintre cele două versiuni sînt minime şi în nici-un caz determinate de adăugarea viorii. Aşadar, la acest nivel, contribuţia viorii este absolut facultativă, aşa cum menţionează şi titlul („...qui peuvent se jouer avec l'accompagnement...“). Tot atît de facultativ este şi aportul violoncelului în op. 3, în care, cu sau fără violoncel, celelalte două instrumente cîntă exact acelaşi text muzical. Continuînd în această ordine de idei, putem să afirmăm pe bună dreptate că în lucrările de copilărie ale lui Mozart aceste două genuri sînt încă atît de întrepătrunse, în cît ori care sonată de pian cu acompaniament de vioară poate fi cîntată, urmînd exemplul opusului 3, şi cu un violoncel acompaniator.

Totuşi, sonatele op. 3 nu sînt atît de omogene cum par la prima privire. Pe parcursul lor se contată un anumit progres chiar în ceea ce priveşte instrumentarea lor. În primele două opusuri substanţa melodică este repartizată, aproape exclusiv, mîinii drepte de la pian, stîngii reve-

Scanned with OKEN Scanner

nindu-i sarcina acompanierii armonice, iar viorii un modest rol complementar de dubleur și acompaniator. Față de pian, vioara deține, alternativ, următoarele funcțiuni :

a) dublează melodia, mai ales cînd și cele două voci ale pianului sînt conduse la unison ; uneori dublează basul sau o voce mediană ;

b) acompaniază melodia în terțe sau sexte paralele ;

c) i se atribuie un rol de sine stătător (susținerea unei pedale, uneori figurative, modeste intervenții cu motive proprii, rareori intervenții imitatorice).

În op. 3 funcțiunile circumscrise sub a) și b) se mențin, dar sporește contribuția particulară a viorii. Crește importanța motivelor de acompaniament expuse de vioară, sînt cu mult mai dese imitațiile.

Față de primele trei cicluri, lucrările cuprinse în op. 4 prezintă un progres și mai evident. Aici pînă și titlul specifică „l'accompagnement d'un Violon" nu ca o anexă facultativă ci ca un element sine qua non al compoziției. Se reduce simțitor rolul dublărilor, în schimb crește ponderea intervențiilor imitatorice, respectiv, cu motive proprii.

Știma de violoncel adăugată la cele șase sonate op. 3 este incomparabil mai modestă decît știma acompaniamentului de vioară. Violoncelul nu face altceva decît urmărește la unison basul clavecinului. Unde factura mîinii stîngi este prea pianistică, violoncelul o reproduce simplificat. Rareori se ajunge la o eterofonie în care și violoncelul să cîștige o urmă de individualitate. Măsura 52 din *Sonata în do major KV 14* constituie în acest sens o excepție cu totul incidentală.

În concluzie : sonatele op. 1—4 reprezintă un capitol comun al genezei sonatei pentru vioară și pian și a trioului cu pian. Ceea ce este comun între aceste lucrări de copilărie și ceea ce aveau să devină aceste genuri în capodoperele ulterioare ale lui Mozart este doar formația de duo, respectiv, trio. Dar aceste formații aici execută, deocamdată, sonate de pian cu acompaniament. Am urmărit procesul de dezvoltare pe parcursul căruia vioara a devenit din instrument ad libitum un acompaniator sine qua non. Violoncelul, considerat mai înainte timp de secole un instrument de acompaniament, încă nu a reușit să facă acest prim pas spre emancipare.

3. Axa

Divertimento à 3 în sib KV 254 este una dintre foarte puținele lucrări de Mozart cărora li se potrivește epitetul (incontestabil, ușor pejorativ) de „experimental". Pe parcursul acestei partituri, Mozart depășește progresiv o etapă importantă a genezei trioului, respectiv, a sonatei.

În prima parte factura nu diferă esențial de acea a lucrărilor „ambigene" mai evoluate. Rolul viorii a sporit, dar numai cantitativ ; ea rămîne un instrument acompaniator, desigur nu facultativ. Participările ei mai importante sînt :

imitațiile la unison din măs. 22—26,
preluarea decimei superioare în măs. 62—65,
expunerea unui fragment din tema secundară în măs. 66—67,
imitațiile la unison din măs. 109—120.

Scanned with OKEN Scanner

Pe baza acestor fragmente putem să afirmăm că în partea I-a a *Divertimentoului KV 254* Mozart atinge apogeul posibil al genului cultivat în copilărie. Violoncelul urmăreşte încă slugarnic basul pianului, dar vioara este la un pas de emanciparea definitivă de limitele rolului de acompaniator.

Acest pas îl face în partea a II-a care debutează cu o splendidă cantilenă, expusă întîi de vioară, preluată apoi de pian. Din acest moment, la Mozart, în domeniul muzicii de cameră cu pian, vioara este un instrument egal pianului. Diferenţele care se constată în tratarea lor nu mai sînt de rang, de importanţă, ci doar diferenţe inerente, firești, determinate de posibilităţile tehnice şi expresive specifice celor două instrumente.

În aceeaşi parte asistăm şi la un moment deosebit de semnificativ din punctul de vedere al evoluţiei violoncelului. În măs. 12—13 cînd, la preluarea cantilenei de către pian, vioara pauzează, violoncelul devine pentru puţin timp singurul susţinător al basului, mîna stîngă completînd cu armonii spaţiul dintre bas şi cantilena de la mîna dreaptă. În acest moment violoncelul nu mai este ceea ce era în op. 3, instrument de acompaniament ad libitum, ci un acompaniator sine qua non. În partea a III-a se găsesc, deasemenea, cîteva măsuri în care mîna stîngă devine voce mediană, iar violoncelul singurul susţinător al basului (măs. 100—103).

În concluzie, importanţa acestei lucrări poate fi definită prin următoarele : pe parcursul ei vioara şi-a dobîndit independenţa care o va caracteriza în ultimele triouri, iar violoncelul a făcut acel pas spre emancipare pe care vioara îl făcuse în sonatele din copilăre, devenind dintr-un instrument acompaniator ad libitum, un acompaniator obligatoriu.

Pînă la acest *Divertimento* procesele de geneză a sonatei duo şi a trioului se întrepătrund. În acest trio Mozart a creat toate premizele compunerii sonatei pentru vioară şi pian, gen nou pe care îl va inaugura curînd, în 1778. Trioul cu pian în acest moment încă nu există nici virtual. Formulînd foarte exact : formaţia pian-vioară-violoncel care în cele 6 lucrări „ambigene" a cîntat sonate de pian acompaniate de două instrumente melodice, aici, în *Divertimento KV 254* (mai precis în părţile II—III ale acestuia) cîntă o sonată pentru vioară şi pian, acompaniată de violoncel. Afirmînd că în 1776 trioul cu pian încă nu exista, ne-am gîndit, bineînţeles, la accepţiunea mozartiană a noţiunii. Luînd drept etalon accepţiunea haydniană, am putea spune : în 1776 Mozart a creat un trio perfect. Pentru că Haydn, deşi a cunoscut triourile de maturitate ale lui Mozart, nici în lucrările sale tîrzii dedicate acestor trei instrumente nu a depăşit modelul sonatei de pian şi vioară, acompaniată de violoncel.

4. Momentele intermediare

Se ştie prea bine : la Mozart muzica de cameră cu pian şi acea fără pian constituie două domenii distincte, de mai mult sau mai puţin categorică autonomie. Nu numai în numărul părţilor sau în factura partiturilor dar pînă şi în tematica lucrărilor din aceste categorii se pot constata diferenţe nete. Nu intră în limitele lucrării noastre analiza acestor diferenţe, dar trebuie să semnalăm un amănunt cît se poate de semnificativ :

Scanned with OKEN Scanner

violoncelul care în muzica de cameră cu pian, după cîte am văzut, în 1776 încă nu a putut depăşi limitele rolului de dubleur—acompaniator, în muzica de cameră fără pian a lui Mozart (şi a contemporanilor săi) era, în mod firesc, un instrument major, solicitat la nivelul valenţelor sale tehnice şi expresive. Nu putem explica altfel această contradiţie decît prin puterea tradiţiei basului continuu, încă vie în conştiinţa compozitorului. După cum am văzut, Haydn nu s-a opus niciodată acestei inerţii. Se pare că nici Mozart n-ar fi putut face pasul hotărîtor în trioul cu pian fără experienţa pe care a cîştigat-o creind Cvintetul şi cvartetele cu pian.

Cvintetul, deşi scris pentru pian şi patru instrumente de suflat, este, în fond, sinteza facturi de cvartet cu spiritul muzicii de cameră cu pian. Aidoma concertelor de pian, în acest cvintet maniera determinantă de tratare a ansamblului este juxtapunerea responzorială, a cvartetului şi a pianului ; „violoncelul" cvartetului, fagotul, este tratat la egalitate cu celelalte instrumente ca şi violoncelul cvartetelor de coarde. Compus în 1784, Cvintetul a fost urmat în 1785 şi 1786 de cele două cvartete pentru pian, vioară, violă şi violoncel, KV 478 în sol minor şi KV 493 în mib major Caracteristicile facturii constatate în partitura Cvintetului, în aceste cvartete devin mai evidente şi mai larg exploatate. Concertarea pianului cu un trio închegat de cordari se manifestă începînd cu expunerea temei principale din partea I-a ; în dezvoltarea acestei părţi, în KV 478, se ajunge la o adevărată ciocnire dramatică a acestor două elemente. Tratarea individualizată a ansamblului de cordari şi, implicit, a violoncelului este cu atît mai accentuată, cu cît au crescut în aceste lucrări suprafeţele în care pianul pauzează şi trioul rămîne, pentru moment, singurul purtător al desfăşurării muzicii.

Desigur, ar fi o profanare de neiertat dacă am considera aceste trei capodopere lucrări experimentale ; ele sînt culmi ale genurilor respective, opere geniale care ocupă locuri importante în ansamblul creaţiei lui Mozart. Totuşi, din punctul de vedere al procesului de geneză pe care încercăm să-l reconstituim, ele reprezintă o serie de experienţe, fără de care Mozart, probabil, n-ar fi putut să facă ultimul pas spre elaborarea triourilor. Cît de greu a fost acest pas, dovedesc şi proiectele abandonate care au precedat primul trio din 1786, printre care fragmentele în re minor şi sol major, terminate apoi de Maximilian Stadler şi incluse în trioul apocrif cunoscut sub numărul KV 442, fragmentul KV Anh. 52 (495a) care este o prefiguraţie directă a părţii I-a din *Trioul KV 496*.

5. Adevăratul trio

Prima izbîndă a genului, *Trioul în sol major KV 496*, parcă ar vrea să recapituleze drumul parcurs pînă aici, începe ca o sonată de pian. Tema principală este expusă, exclusiv, de pian. În punte, vioara şi violoncelul (acompaniator !) dezvoltă mai departe acelaşi material tematic, pianul intercalînd răspunsuri imitatorice ; în acest moment cele trei instrumente colaborează la redarea unei sonate pentru pian şi vioară cu acompaniament de violoncel. Violoncelul devine, pentru puţin timp, indispensabil în măs. 67—70, cînd Mozart îi repartizează şi lui o voce mediană, antrenată în joc imitatoric cu vioara. Violoncelul devine definitiv instrument egal viorii abia în dezvoltarea acestei prime părţi, cînd cele patru

Scanned with OKEN Scanner

voci ale facturii se repartizează la vioară, violoncel, mîna dreaptă și mîna stîngă a pianului, vocile fiind absolut egale în ceea ce privește rolul lor în desfășurarea discursului muzical. În partea a doua violoncelul începe expunerea temei secundare (dezvoltarea imitatorică la patru voci, a motivului inițial din tema principală : măs. 21). Maniera compozițională cea mai frecventă din această parte — juxtapunerea responzorială, concertantă a pianului, de o parte, și a duoului vioară — violoncel, de partea cealaltă — rămîne o caracteristică determinantă a facturii de trio la Mozart.

Merită menționat amănuntul că, pe manuscris, acest trio se intitulează încă *Sonata*, iar Mozart l-a înregistrat în catalogul lucrărilor sale terminate drept *Terzett*. Catalogul Köchel atestă apariția termenului „trio" abia pe coperta manuscrisă a *Trioului în do—major KV 548* din 1788. Acordîndu-i și acestui moment importanța cuvenită, vom putea sintetiza procesul de geneză a trioului cu pian la Mozart în următoarele trei etape :

1. apariția *formației* de trio în cadrul unui alt gen (sonata acompaniată),
2. procesul propriu zis de formare a *genului* de trio,
3. apariția *termenului* de trio.

NOTE

[1] În statistica noastră nu ținem cont de ciclurile de variațiuni, de lucrările neterminate sau de autenticitate îndoielnică.

[2] În acest context, fiind vorbă de capodoperele ultimei perioade, să ne fie permis să considerăm Sonata în Fa major KV 547 o „qualité néglijable".

BIBLIOGRAFIE ORIENTATIVĂ

— Mozart, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie VIII, Werkgruppe 22 Abteilung 2 : Klaviertrios* vorgelegt von Wolgang Plath und Wolfgang Rehn, Kassel-Leipzig, Ed. Bärenreiter-Deutscher Verlag für Musik, 1966.

— Ludwig Ritter von Köchel, *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amade Mozarts*, Ed. a 5-a, Leipzig. Ed. Breitkopf of Härtel, 1961.

— Wolfgang Amadé Mozart, *Verzeichnüss alle meiner Werke vom Monath Febrario 1784 bis Monath [November] 1[791]*, în Erich Müller von Asow, *Briefe und Aufzeichnungen Wolfgang Amadeus Mozarts*, vol. III, pag. 515—565, Berlin, Ed. Alfred Metzner, 1942.

— Hermann Abert, *W. A. Mozart*, Ed. a 6-a, Leipzig, Ed. Breitkopf & Härtel, 1923—24.

— Otto Erich Deutsch, *Mozart. Die Dokumente seines Lebens*, Kassel-Leipzig, Ed. Bärenreiter-Deutscher Verlag für Musik, 1961.

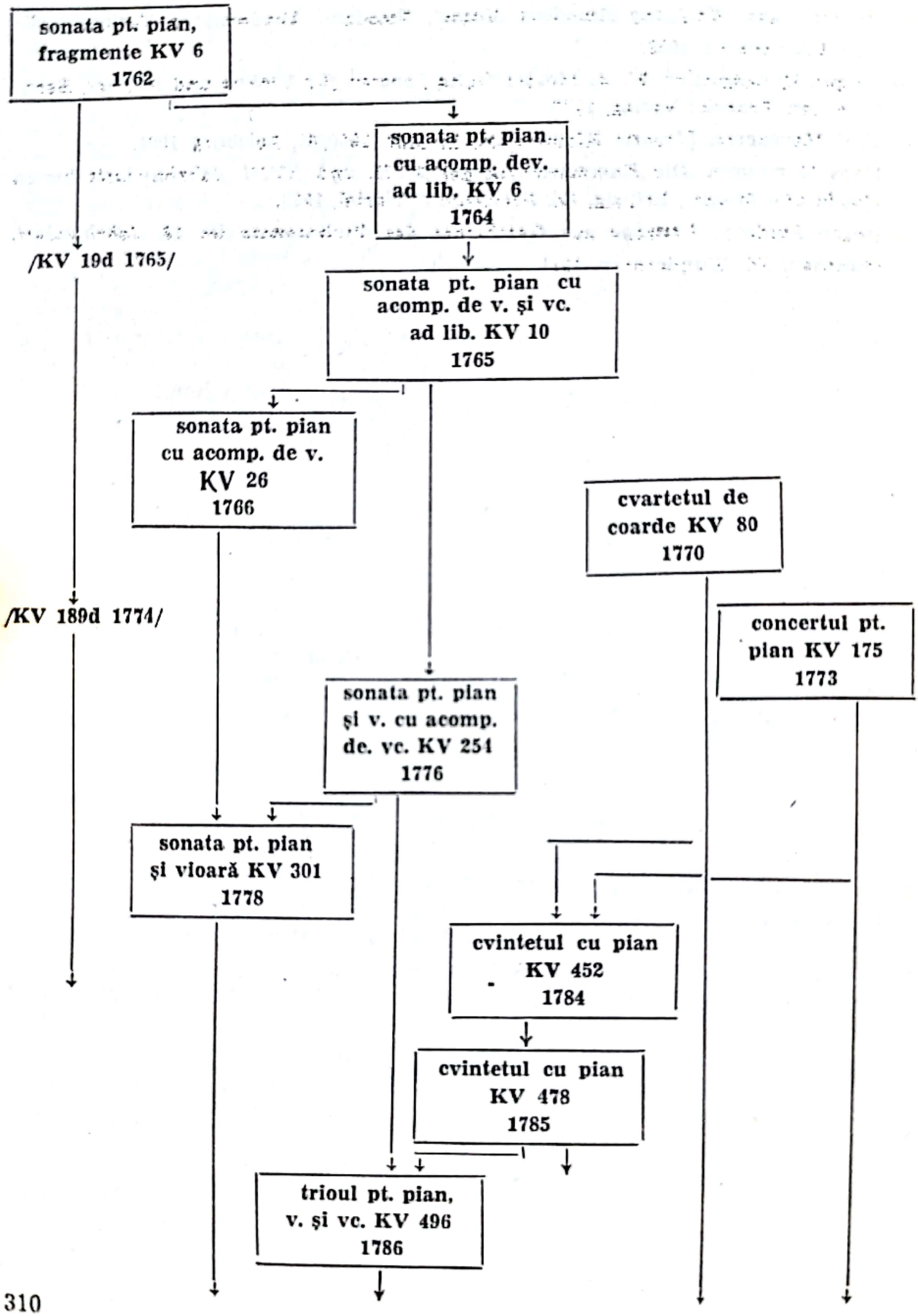
Scanned with OKEN Scanner

— Richard Engländer, *Die Echtheitsfrage in Mozarts Violinsonaten KV 55—60* în MF VIII/1955, pag. 292—298.
— Wilhelm Fischer, *Mozarts Weg von der begleiteten Klaviersonate zur Kammermusik mit Klavier*, în MJb 1956, Salzburg 1957, pag. 16—34.
— Robert Haas, *Wolfgang Amadeus Mozart*, Potsdam, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1933.
— Jürgen Hunkemöller, *W. A. Mozart frühe Sonaten für Violine und Klavier*, Bern-München, Francke Verlag, 1970.
— Karl Marguerre, *Mozarts Klaviertrios*, în MJb 1960/61, Salzburg 1961.
— Hans Mersmann, *Die Kammermusik des XVII. und XVIII. Jahrhunderts bis zu Haydn und Mozart*, Leipzig, Ed. Breitkopf & Härtel, 1933.
— Bruno Studeny, *Beiträge zur Geschichte der Violinsonate im 18. Jahrhundert*, München, Ed. Wunderhorn, 1911.

Scanned with OKEN Scanner

ANEXĂ

/TABEL CRONO-GENEALOGIC/



Aspecte şi probleme ale muzicii româneşti contemporane

		Pag.
1. VASILE TOMESCU	— Istoria patriei, izvor de inspiraţie în muzica noastră contemporană . . .	6
2. PETRE BRÂNCUŞI	— Sentimentul patriotic în muzica românească contemporană	16
3. OCTAVIAN LAZĂR COSMA	— Perspectiva diacronică a muzicii româneşti contemporane	19
4. VIOREL COSMA	— Cîteva aspecte ale pătrunderii muzicii româneşti în lexicografia mondială actuală	23
5. OVIDIU VARGA	— Originalitate naţională şi modernitate.	29
6. HARALD MÜLLER	— Elemente de definire a valorii în sistemul cunoaşterii artistice	34
7. CONSTANTIN A. IONESCU	— Psihologia configuraţiei şi unele cercetări experimentale asupra muzicalităţii.	42
8. PETRE LEFTERESCU	— Aspecte ale formării muzicianului interpret. Principii contemporane în psihologia procesului învăţării	51

Studii — Analize

9. MIRCEA DAN RĂDUCANU	— Concertul pentru pian şi orchestră de Paul Constantinescu — de la structură la interpretare	56
10. GHEORGHE FIRCA	— Tehnica de variaţie şi structura armonic-contrapunctică în *Divertismentul rustic* de Sabin Drăgoi	73
11. HANS PETER TÜRK	— La 100 de ani de la naşterea compozitorului transilvănean Paul Richter (1875—1950)	83
12. CARMEN ANTOANETA STOIANOV	— *Mioriţa* în creaţia a trei compozitori români contemporani : Paul Constantinescu, Anatol Vieru şi Sigismund Toduţă	106
13. NICOLETA ULUBEANU	— Modalităţi de valorificare a folclorului în creaţia lui Mihail Jora	126
14. GRIGORE CONSTANTINESCU	— Aspecte ale comediei muzicale româneşti ilustrate de opera *Amorul doctor* de Pascal Bentoiu	142

Scanned with OKEN Scanner

Pag.

15. CONSTANTIN CATRINA și MIHAI MANOLACHE — Școală și dascăli de psaltichie în Șcheii Brașovului 147
16. SEBASTIAN BARBU BUCUR — Ioan sin Radului Duma Brașoveanu . 161
17. GHEORGHE CIOBANU — *Capriciul* de B. Romberg și cîntecul moldovean *Mititica* 222
18. RODICA MATEESCU — Documente inedite despre Alexandru Berdescu 236
19. VIORICA DAN — Un cronicar al vieții muzicale românești din secolul trecut: Grigore Ventura 260
20. EMILIA COMIȘEL — Plurifuncționalitatea unor genuri folclorice 279
21. CRISTINA RĂDULESCU — Criterii de analiză structurală a melodiei cu referire la cîntecul popular . 284
22. FRANCISC LÁSZLÓ — Geneza Trioului cu pian la Mozart . . 302

Scanned with OKEN Scanner

În Editura muzicală au apărut următoarele volume de

STUDII DE MUZICOLOGIE:

Volumul I (1965)

Vasile Tomescu — *Cuvînt înainte*; G. Breazul — *Idei curente în cercetarea cîntecului popular. Moduri pentatonice și prepentatonice*; C. Brăiloiu — *Ritmica copiilor*; I. D. Petrescu — *Aspecte și probleme ale muzicii bizantine medievale*; Z. Vancea — *Rolul elementelor populare în procesul de formare a limbajului muzicii culte românești din secolul XIX*; P. Bentoiu — *Cîteva aspecte ale armoniei în muzica populară din Ardeal*; V. Tomescu — *Specificul concepției și diversitatea de stiluri în muzica românească*; Șt. Niculescu — *Aspecte ale creației enesciene în lumina „Simfoniei de cameră"*; E. Comișel — *Constantin Brăiloiu-Noțiuni liminare*; W. G. Berger — *Moduri și propoziții*; N. Parocescu — *Despre particularitățile limbajului muzical și ale educației estetice prin muzică*; V. Cosma — *Mărturii arheologice asupra vieții muzicale de pe teritoriul românesc în perioada comunei primitive și a sclavagismului*; Gh. Ciobanu — *Elemente muzicale vechi în creațiile populare românești și bulgărești*; A. Hoffman — *Interpretări variate ale „Concertului nr. 1" de Franz Liszt.*

Volumul II (1966)

T. Ciortea — *Sonata a III-a pentru pian și vioară de George Enescu*; O. L. Cosma — *Leitmotivele tragediei lirice Oedip*; C. L. Firca — *Implicații estetice și de stil ale limbajului instrumental în creația lui George Enescu*; T. Mîrza — *Cadențe modale finale în cîntecul popular românesc*; P. Bentoiu — *Mihail Jora*; Th. Balan — *Constanța Erbiceanu*; D. Smîntînescu — *Noi contribuții la biografia lui Alexandru Flechtenmacher*; G. Bălan — *Muzicianul ca gînditor*; V. Bickerich — *Muzica de orgă în România*; L. Rusu — *Perspective și preocupări teoretice în istoria muzicii românești*; Gr. Bărgăuanu — *Unele probleme ale învățămîntului muzical preșcolar.*

Volumul III (1968)

Gheorghe Firca — *Muzicologia contemporană și problemele limbajului muzical*; Vasile Herman — *Aspecte modale în creația românească contemporană*; Gheorghe Ciobanu — *Folclorul orășenesc*; Traian Mîrza — *Simetria de oglindă în folclorul românesc*; Constantin Bugeanu — *Pelleas et Melisande — analiza formei*; P. P. Gogan — *Enescu și Academia — documente inedite*; Vasile Mocanu — *Ecoul operei poetice și dramatice a lui Vasile Alecsandri în muzica românească din Transilvania.*

Scanned with OKEN Scanner

Volumul IV (1968)

Cuvîntul de deschidere al Președintelui Uniunii compozitorilor din Republica Socialistă România, Ion Dumitrescu (trad. în l. franceză) ; Cuvîntul de salut al Vicepreședintelui Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă, Virgil Brădățeanu (tradus în limba franceză) ; Zeno Vancea — *George Enescu — muzician umanist* (tradus în limba franceză) ; Claude Rostand — *Georges Enescu et ses contacts avec la France ;* Tudor Ciortea — *„Sonata III pentru pian și vioară" și unele principii ale creației muzicii de cameră la George Enescu* (tradus în limba franceză) ; Erich Schenk — *Zu Enescu Wiener Lehrjahren ;* Vasile Tomescu — *George Enescu și cultura muzicală românească* (tradus în limba franceză) ; Ștefan Niculescu — *George Enescu și limbajul muzical din secolul XX* (tradus în limba franceză) ; Romeo Ghircoiașiu — *Considerații asupra periodizării operei lui George Enescu* (tradus în limba franceză) ; Irving Lowens — *Enescu Holographs in the Library of Congress ;* Sigismund Toduță — *Ideea ciclică în sonatele lui George Enescu* (tradus în limba franceză) ; M. S. Druschin — *„Oedip" Djorje Enescu, i problemî operî veka ;* Ada Brumaru — *Particularități ale stilului vocal în creația lui George Enescu* (tradus în limba franceză) ; Dimitîr Zenghirov — *Djorje Enescu, i Balcanscaia Musicalnaia cultura v mirovom aspecte ;* Adrian Rațiu — *Principiul ciclic la George Enescu* (tradus în limba franceză) ; Gheorghe Firca — *Conceptul modal în muzica lui George Enescu* (tradus în limba franceză) ; Wilhelm G. Berger — *Componente ale stilului instrumental de cameră în muzica lui George Enescu* (Perioada 1899—1920). Cu referire la „Octuorul op. 7" și „Cvartetul op. 22 nr. I" (tradus în limba franceză) ; Jiri Vislouzil — *L'origine, l'apparition et la fonction du quart de ton dans l'oeuvre de Georges Enescu ;* Octavian Lazăr Cosma — *Dramaturgia leitmotivelor în „Oedip"* (tradus în limba franceză) ; Boris Kutliarov — *George Enescu și cultura muzicală sovietică* (tradus în limba franceză) ; George Manoliu — *George Enescu gînditor și poet al viorii* (tradus în limba franceză) ; Clemansa Firca — *Heterofonia în creația lui George Enescu* (tradus în limba franceză) ; Cornel Țăranu — *Trăsături ale simfonismului lui Enescu* (tradus în limba franceză) ; Alfred Hoffman — *Stadiul actual al cercetărilor privind viața și opera lui George Enescu* (tradus în limba franceză) ; Gheorghe Costinescu — Unele trăsături caracteristice ale *stilului componistic de maturitate al lui George Enescu în lumina „Cvintetului pentru două viori, violă, violoncel și pian, în la minor, op. 29"* (tradus în limba franceză) ; Bughici Dumitru — *Trăsături specifice ale formei în sonatele lui George Enescu* (tradus în limba franceză) ; Discusions — Discours de clôture des travaux du Symposium pronocé par le Secrétaire de l'Union des Compositeurs de R. S. Roumanie, Vasile Tomescu.

Volumul V (1969)

Petre Brâncuși — *Muzica românească de azi — Sinteze și perspective ;* Theodor Bălan — *Florica Musicescu ;* Pavel Apostol — *Muzica — proces de cunoaștere ;* Ștefan Niculescu — *Eterofonia ;* Emilia Comișel — *Genurile muzicii populare românești — Doina ;* Eugenia Cernea — *Contribuții la studiul modurilor în cîntecul popular din Bihor și Valea Almajului ;* Nicolae Parocescu — *George Breazul educator ;* Luminița Vartolomei — *Procedee polifonice în Invențiunile la 2 și 3 voci de Bach ;* Ștefan Lakatos — Concerte Enescu la

Scanned with OKEN Scanner

Budapesta ; Meline Poladian — Ghenea — *Elena Asachi* ; Viorel Cosma — *Manuscrise muzicale românești în Biblioteca Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din București.*

Volumul VI (1970)

Gheorghe Firca — *Asupra unui principiu de variație specific creației contemporane românești* ; Grigore Panțiru — Școala muzicală de la Putna ; Gheorghe Ciobanu — *Muzica bizantină* ; Sebastian Barbu-Bucur — *Monumente muzicale.* Filotei Sin Agăi Jipei — *Prima psaltichie românească cunoscută pînă acum* ; Emilia Comișel — *Contribuție la cunoașterea formei arhitectonice a muzicii populare.* Melodii cu refren : cîntecul propriu-zis. Eugenia Cernea — *Doina din nordul Transilvaniei* ; Gemma Zinveliu-Donea — *Ani de ucenicie muzicală reflectați în corespondența lui Anton Pann și George Ucenescu* ; Melinè Poladian-Ghenea — *O lucrare necunoscută din creația enesciană ; opera neterminată „La fille de Jephté* ; Viktor Bickerich — Norbert Petri — *Johannes Brahms în Transilvania* ; Nicolae Brînduș — *Valențe, grade și puteri libere* ; Luminița Vartolomei — *Evoluția semiografiei în muzica românească contemporană.*

Volumul VII (1971)

Vasile Tomescu — *Criterii și sensuri ale originalității în muzica românească* ; Octavian-Lazăr Cosma — *Orizonturi și confruntări* ; Romeo Ghircoiașiu — *Tradiții ale cîntecului patriotic* ; Tiberiu Alexandru — *Sensuri și valori ale etno-muzicologiei românești* ; Doru Popovici — *Prezența tematicii istorice și patriotice* ; Gheorghe Firca — *Direcții în cercetarea muzicologică* ; George Sbârcea — *Activitatea muzicală de amatori* ; Ada Brumaru — *Arta interpretativă și spiritul contemporan* ; Traian Mîrza — *Obiceiuri folclorice* ; Grigore Bărgăuanu — *Educația muzicală* ; Eugenia Cernea — *Aspecte ale cîntecului muncitoresc revoluționar* ; Rodica Oană-Pop — *Semnificații social-patriotice în creația de operă și balet* ; Mihai Cozmei — *Însemnări despre mesajul militant în creația corală* ; Cristian Ghenea —*Rolul social-educativ al muzicii* — Antologie de texte.

Volumul VIII (1972)

Ion Dumitrescu — *Uniunea compozitorilor în întîmpinarea aniversării Republicii* ; Dr. Vasile Tomescu — *Contribuții la portretul unui „Homo musicus" contemporan* ; Zeno Vancea — *Libertatea de creație și responsabilitatea socială a compozitorului* ; Corneliu Dan Georgescu — *O noțiune cu înțelesuri profunde : libertatea de creație* ; Nicolae Călinoiu — *Unele probleme actuale privind creația și spectacolul de operă, operetă și balet* ; Octavian Lazăr Cosma — *Istoricul unui cîntec patriotic : „Mama lui Ștefan cel Mare"* : Wilhelm Georg Berger — *Structuri sonore și aspectele lor armonice* ; Ștefan Niculescu — *Analiza fenomenologică a timpurilor fundamentale de fenomene sonore și raporturilor lor cu eterofonia* ; Anatol Vieru — *În domeniul formei muzicale* ; Vasile Herman — *Gîndirea modală autohtonă oglindită în „Triplul concert" de Paul Constantinescu* ; Gheorghe Firca — *Criterii de stabilire a unei tipologii în armonia modală* ; Liviu Rusu — *O pagină de armonie beethove-*

Scanned with OKEN Scanner

niană : „Malinconia" din Cvartetul în Si bemol major, op. 18, nr. 6 ; Traian Mîrza — *Ritmul orchestic (de dans) — un sistem distinct al ritmicii populare românești ;* Constantin Zamfir — *Despre obîrșia și filiația unor melodii de doină ;* George Sbârcea — *Realizări și orientări ale muzicii ușoare românești de la începuturi pînă astăzi.*

Volumul IX (1973)

Viorel Cosma — *Muzicianul Dimitrie Cantemir în literatura europeană a secolelor XVIII și XIX ;* George Bălan — *Tradiție, inovație, sinteză ;* Dorian Varga — *O operă monumentală a muzicii de cameră : Cvartetul în mi bemol major, op. 22, nr. 1 de George Enescu ;* Gheorghe Ciobanu — *Vechimea genului cromatic în muzica bizantină ;* Gabriela Ocneanu — *Originea modurilor medievale. Relațiile lor cu muzica antică greacă ;* Dinu Ciocan — *Aplicații ale matematicii în cercetarea muzicologică ;* Sebastian Barbu-Bucur — *Naum Rîmniceanu ;* Gemma Zinveliu — *Contribuții la cunoașterea activității lui G. Dima și C. Porumbescu la Brașov ;* Titus Moisescu — *Constantin Dimitrescu în lumina unor documente inedite ;* Theodor Bălan — *Scoarța cerebrală și muzica ;* Ghizela Sulițeanu — *Introducere în psihologia folclorului muzical ;* Emilia Comișel — *Folclorul în România secolelor XVII și XVIII ;* Jacques Bouët — *Les violonistes et l'éxécution violonistique dans le milieu de tradition orale roumain (essai) ;* Nachman Leib — *Structura acordică cu sensibile, polimodalism și politonalism în creația muzicală românească ;* Francisc Laszlo — *Contribuții la studiul formei de sonată la Mozart ;* Grigore Constantinescu — *Recitativul în opera Falstaff de Verdi.*

BIBLIOTECA UNIVERSITARA
IAȘI

Redactor : MIRCEA ȘTEFĂNESCU
Tehnoredactor : BEATRICE MANOLIU

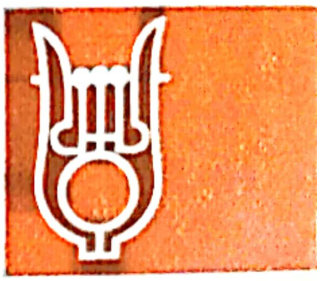
Tirajul : 405 exemplare
Bun de tipar : 12.12.974 *Coli de tipar : 19,75*

Tiparul Executat sub cd. 533 la I. P. Filaret, str. Fabrica de Chibrituri nr. 9—11, București
Republica Socialistă România

Scanned with OKEN Scanner

VASILE TOMESCU
PETRE BRÂNCUȘI
OCTAVIAN LAZĂR COSMA
VIOREL COSMA
OVIDIU VARGA
HARALD MÜLER
CONSTANTIN A. IONESCU
PETRE LEFTERESCU
MIRCEA DAN RĂDUCANU
GHEORGHE FIRCA
HANS PETER TÜRK
CARMEN ANTOANETA STOIANOV
NICOLETA ULUBEANU
GRIGORE CONSTANTINESCU
CONSTANTIN CATRINA și
MIHAI MANOLACHE
SEBASTIAN BARBU BUCUR
GHEORGHE CIOBANU
RODICA MATEESCU
VIORICA DAN
EMILIA COMIȘEL
CRISTINA RĂDULESCU
FRANCISC LASZLO

EDITURA
MUZICALĂ
A UNIUNII
COMPOZITORILOR



Lei 26

Scanned with OKEN Scanner